G. PREVIATI

DELLA PITTURA

TECNICA ED ARTE

TORINO
FRATELLI BOCCA EDITORI
MILANO - ROMA

1913

AL LETTORE

Il nome di **Gaetano Previati** *è ormai così legato alla tecnica del* **divisionismo**, *che una sua opera nuova, che tratti della tecnica dell'arte pittorica, non può non essere in gran parte una battaglia in favore del* **divisionismo**.

Ed il volume che qui presentiamo, oltrechè di battaglia per la tecnica a lui cara, è un'opera di divulgazione, rivolta a quel pubblico che, privo di una particolare educazione tecnica e disinteressato dalle questioni di metodi, di scuole, di tendenze, non cerca nell'opera d'arte che un puro ed elevato godimento estetico.

Il **divisionismo**, *che ha raggiunto il suo apogeo con Giovanni Segantini, gode ora gran favore in Francia, sostenuto dalla scuola dei neo-impressionisti; l'Inghilterra, la Germania, l'Olanda e il Belgio, quantunque non abbiano scuole speciali, fanno buon viso anch'essi al divisionismo, come lo*

dimostra il successo ottenuto dalle frequenti esposizioni organizzate recentemente da A. Grubicy in quei paesi. Non ci pare dunque inopportuna un'opera di un vero e grande artista, di uno dei maggiori campioni del divisionismo, che serva a chiarire le idee e raddrizzare i giudizi.

Gaetano Previati, *come gli antichi artefici, chiede alla scienza la riprova del suo ideale d'arte, e cerca in quest'opera di dissipare i dubbi degli incerti, di trascinare i restii e di convertire gli increduli. Ed è tale la saldezza delle sue convinzioni e l'entusiasmo per la sua arte, che l'opera sua non può non riuscire di grandissimo interesse e per gli amici e per gli avversari.*

Col più vivo compiacimento, ammiratori convinti dell'opera pittorica di Gaetano Previati, *presentiamo al pubblico questo suo libro, risultato ultimo delle sue ricerche, frutto saporoso d'arte e di scienza insieme.*

Gli Editori.

INDICE

CAPITOLO I.

Legame intrinseco della tecnica coll'effetto del dipinto. — La tavolozza. — Norme per l'abbozzo. — Meccanismi fondamentali per formare le tinte.

Nella pittura la dipendenza degli effetti dai mezzi tecnici impiegati dal pittore oltrepassa sempre il legame che in genere si ritiene possa intercorrere fra tecnica ed arte.

mezzi effetti

Vale a dire che per quanto semplice ed intelligibile possa apparire il vero che l'artista si propone di raggiungere, avviene sempre che il risultato ottenuto si risenta di un carattere che non appartiene all'oggetto riprodotto, ma deriva dall'influsso della interpretazione tecnica della quale si è valso l'esecutore.

Ma oltre la parte direttamente significativa, il dipinto è costituito da una compagine di materiale che sembra intervenire soltanto come aggregato di sostanza colorante necessaria perchè l'im-

magine abbia consistenza corporea, mentre anche la varia grossezza della superfice colorata ed ogni adattamento meccanico dei colori per raggiungere il grado di tinta voluto, porta un contingente di impressione sull'effetto complessivo dell'opera che non sempre è in facoltà dell'artista di convergere secondo la propria volontà.

Il numero ingente dei materiali usati dal pittore e gli effetti variatissimi che la più leggera differenza nel modo d'impiego trascina seco, aggiunge complicazioni infinite all'atto del dipingere, talchè l'importanza enorme che la tecnica presenta nella pittura riverberandosi infine sull'arte che ne è lo scopo finale impone che nulla sia trascurato o ritenuto men degno d'attenzione che appartenga all'argomento tecnico, e tutto quanto ha attinenza colla tecnica debba procedere da un criterio razionale fondato sulla nozione positiva del materiale pittorico.

Così nella tavolozza che è l'istrumento principale per dipingere noi troveremo subito occasione di riscontrare la convenienza di un coordinamento previdente le difficoltà principali all'impiego dei colori. Essendo veramente strano che mai si sia pensato all'imbarazzo che la tavolozza arreca a chiunque si accinge per le prime volte a dipingere

e come all'essere pensante e colto che si ritiene debba essere un pittore abbia da repugnare l'inoltrarsi nell'uso di un istrumento e di materiali così complessi senza il sussidio di un ragionamento qualsiasi.

Eppure non vi è sicurezza maggiore di quella di mettere in serio imbarazzo anche dei vecchi pittori colla sola richiesta di sapervi dire quali siano i colori necessari per dipingere, mentre se chiedete anche a dei bambini quali siano le note principali della musica quasi tutti vi sapranno ripetere senza esitazione la scala naturale dei suoni.

E non solo fra i pittori troverete degli impacciati a rispondervi per lo sforzo di ricordare così all'improvviso i nomi dei colori come sono battezzati dall'industria, ma tra i fabbricanti ed i venditori stessi di colori la risposta sarà lunga e stentata. Il nero magari sarà il primo nominato, poi il verde *inglese*, la lacca *garance*, il giallo *cadmio*, e via di questo passo.

Che se poi l'interrogato è appena appena intinto di cognizioni sulla pittura antica vi sciorinerà una lista di nomi di colori ancora più singolari, come il *caput mortum*, il verde *vescica*, la lacca verzino, il lapis-lazzuli, il giallo Santo, il bianco San Giovanni...

Eppure in natura non esistono che i colori della scomposizione della luce: il rosso, l'aranciato, il giallo, il verde, l'azzurro ed il violetto! Gli unici colori sui quali si modulano tutte le infinite gradazioni di tinte che vediamo sul vero e che non è possibile imitare senza che pur sulla tavolozza sia del rosso, dell'aranciato, del giallo, del verde, dell'azzurro e del violetto. Sostanze assai differenti dai raggi luminosi, ma tuttavia che debbono tale colore sempre alle stesse cause produttrici, uniche produttrici d'ogni parvenza colorata possibile, cioè, sempre, i già detti raggi colorati della luce: il rosso, l'aranciato, il giallo, il verde, l'azzurro ed il violetto.

L'aggiunta del nome della sostanza dalla quale l'industria dei colori ricava i proprî prodotti sta nel rapporto dei colori come il legno, l'ottone, le corde di budella o metalliche che si volesse aggiungere alle note musicali nell'enumerarle.

Come mai nella pittura tutto ciò, che è così semplice e facile, non è penetrato nelle consuetudini e sia pure non nelle consuetudini del pubblico, ma nemmeno nelle scuole di pittura nè fra i professanti l'arte dei colori?

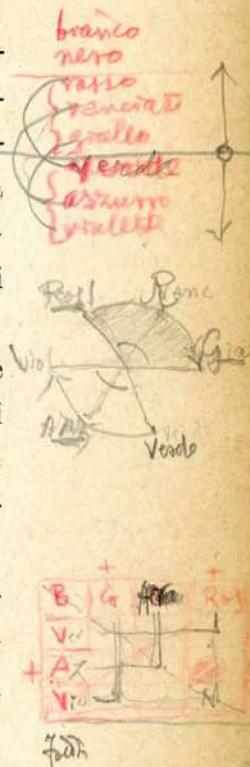
Sulla tavolozza, perchè coi colori materiali più intensi non si potrebbero fare gradazioni più chiare o più scure senza il sussidio del bianco e del nero,

oltre i sei colori fondamentali della luce è necessario tale aggiunta. E se venisse fatto di doversi chiedere quale sarebbe la migliore disposizione da dare ai colori sulla tavolozza, non vi è da rimanere in forse che la preferibile non sia mantenere la disposizione presentata dai colori stessi nello spettro solare.

Mancherebbero argomenti ragionevoli perchè assumendo dall'esempio stesso della natura i propri colori l'artista pensasse di alterarne sulla tavolozza l'ordine di successione che Leonardo da Vinci indicava già come la più armonica possibile.

Il bianco ed il nero di aggiunta possono trovare posto utile alle due estremità della graduazione o, per il maneggio più pronto del bianco, che è il colore continuamente necessario nel dipingere, utilmente si può far posto al bianco fra il giallo ed il verde che sono i colori in minor contrasto fra tutti e segnano anche la divisione fra i colori detti *caldi*, cioè il rosso, l'aranciato, ed il giallo, e quelli detti *freddi*, cioè il verde, l'azzurro ed il violetto.

Importando principalmente che dalla tavolozza si possa ricavare tutte le possibili gradazioni di tinte non sarà inutile sapere come lo Chevreul, nella sua Carta cromatica abbia mostrato pra-

ticamente che col rosso, l'aranciato, il giallo, il verde ed il violetto in unione al bianco ed al nero si ottengano sino a quattordicimila gradazioni di colori le quali possono soddisfare senza dubbio il pittore più esigente, senza impedimento alcuno, se la sensibilità di questi non fosse ancora soddisfatta, di farsene altre e quante ritenesse necessarie per la propria arte.

Alcuni pittori, partendo da un equivoco principio teorico dei tre colori fondamentali, semplificano ancora di più la tavolozza non usando oltre il bianco ed il nero che l'azzurro, il giallo ed il rosso, ma l'inutile fatica di moltiplicare i miscugli per arrivare a quegli stessi colori che già fornisce l'industria, come l'aranciato, il verde ed il violetto, senza dire degli inconvenienti dal lato della durabilità delle tinte così ottenute che necessitano una quantità enorme di lacche alterabilissime, oltre forse l'impossibilità di raggiungere il brillante necessario del verde, non trova alcuna giustificazione dal lato pratico.

Dato un assetto ragionevole alla tavolozza, l'interesse tecnico viene subito a trasportarsi sulla costituzione dello strato dei colori che si verrà formando sotto il lavoro del pennello. Ciò che richiede delle idee già stabilite particolarmente in

riguardo alla durabilità di questa compagine di colori, sulla quale non è più possibile ritornare perchè le prime applicazioni delle tinte rimangono nascoste dagli strati successivi e quasi sempre irrimediabilmente sottratte ad ogni modificazione radicale.

Coll' esperienza, e purtroppo una lunghissima esperienza fatta quasi sempre a proprie spese, l'artista riesce a formarsi un criterio preciso del procedimento da preferirsi nel lavoro meccanico, se così si può mai dire, della sovrapposizione dei colori, che ebbe la sua osservanza perfetta soltanto nel periodo aureo della pittura, quando cioè il tirocinio lunghissimo degli allievi presso i maestri e la meticolosità scrupolosa di ogni pratica diventava come una seconda natura dell'artefice.

Il pittore moderno, nè per quello che gli si insegna nella scuola, nè per quanto può essergli insegnato dalla propria pratica difficilmente e quasi sempre troppo tardi arriva a tale criterio e quello che più monta arriva al dominio di sé stesso così da rinunziare all'abitudine presa di un lavoro affrettato e di continua modificazione del disegno e della distribuzione delle masse del chiaroscuro nel proprio dipinto, nel quale disordine è la ragione unica dei guasti d'ogni sorta che ra-

pidamente presentano quasi tutte le pitture moderne.

Guasti caratteristici per chi ha pratica anche dei quadri antichi, iniziatisi colla decadenza e sempre più determinatisi in una forma unica più che si viene verso la nostra epoca, onde potendosi facilmente verificare da un semplice esame del dipinto il comune procedere tecnico e dei pittori moderni e degli artefici più a noi vicini, è giuocoforza riconoscere gli stessi effetti dalla stessa causa.

Questo guasto caratteristico è la spaccatura completa dello strato dei colori in varia estensione e direzione, talvolta concentrica o come irradiata da vari fuochi, ma in ciò sta il notevole, sempre attraversante uno o più oggetti del dipinto. Così la spaccatura da un volto passa sul fondo e si prolunga su altro volto vicino come se il dipinto fosse di pietra o di altra materia suscettibile di spaccarsi da un estremo all'altro.

Questo guasto specifico è impossibile riscontrarlo tanto sulle tempere del quattrocento che sui dipinti ad olio del cinquecento, salvo che sia prodotto dalle spaccature delle tavole. Anche il guasto dei dipinti del seicento è tutt'affatto diverso: sollevamenti e piccole scrostature fatte a

tegolo: ma non ancora questo carattere di fenditura vitrea aprentesi in modo disgustoso e invadente due o tre parti del dipinto, come se fossero state, piuttosto che dipinte separatamente, fuse in una stessa lastra di colore.

Nel quadro di figura tale forma di spaccatura del colore è più disgustosa perchè dà l'idea di una continuità fra la figura ed il fondo che è contraria ad ogni illusione di vero, ma è nello stesso tempo rivelatrice della causa da cui dipende. Perchè infatti se il pittore, modellando la sua figura dalle parti più tonde e di maggiore rilievo, andasse degradando coi suoi colori assottigliandoli man mano che anche il rilievo sfugge verso i contorni è indubitato che tutta la superficie del suo quadro verrebbe formando come un bassorilievo di colori, solidi e compatti nei grandi rilievi e quasi nulli nelle separazioni da un corpo all'altro. Avvenendo una spaccatura dove il colore è più grosso è evidente che non potrebbe estendersi oltre lo strato della stessa grossezza; e perchè sono gli strati della stessa grossezza che subiscono la stessa forma di contrazioni molecolari che decidono dello spacco, se noi concediamo che sul rotondeggiare, ad esempio, di un braccio una modellatura razionale non può portare che il colorito

più grosso nel colmo del rotondo è pure evidente che spaccandosi questo punto più rilevante di colore il guasto non oltrepasserebbe la lunghezza della pennellata che ha fissato questo punto di massimo rilievo.

Era questo il procedimento tecnico dei tempi migliori dell'arte: basta leggere la descrizione del Cennini sul modo di colorire per sincerarsene ed intravedervi tutto il sistema della condotta dell'opera. Fissato accuratamente il disegno della composizione si incominciava colle tinte chiare, le più solide, sui lumi e si degradava non soltanto per colore, ma per grossezza di colori. Nelle tempere antiche ed anche nei dipinti ad olio si trovano delle grossezze sui contorni, ma sono delimitate al solo contorno come se passando col pennello intinto di colore e facendo pressione il colore si fosse portato sul margine esteriore del pennello e vi avesse lasciato un filo di rilievo: ma non mai si potrà rintracciare l'assurda continuità di spessore che fa dei volti, delle braccia e dei corpi tutt'una grossezza col piano dei fondi, come è diventata abitudine sempre più accentuata della pittura e dalla quale illogica tecnica scaturisce l'inconveniente inevitabile che andiamo esaminando.

Ammesso quest'ordine di lavoro si pensi cosa può avvenire se dopo l'abbozzo il pittore non contento della posa di un braccio, in una figura nuda, continuasse a spostarlo ora a destra ora a sinistra sempre ingrossando gli strati di colore senza un pensiero al mondo delle azioni successive del tempo, oppure modificasse il suo parere sulla distribuzione del chiaroscuro trasportando le ombre dove erano i lumi od al contrario. Ma si arriva ben anche più oltre; come, ad esempio, iniziare un ritratto di persona vestita di nero e poi capovolgere il telaio e ricominciare la testa dove era il vestito, cosicchè per quanto si tenti di togliere il nero sottostante, non però lo si può così che questo fondo improprio non finisca per influenzare malamente, in un avvenire immancabile, la tinta del volto. Sovrapposizioni di questo genere sono le più nocive al dipinto che si possano mettere ad effetto. Perchè le dilatabilità e le contrazioni differentissime fra i colori scuri ed i chiari dovranno quando che sia manifestarsi e manifestarsi sempre in forma di spaccature: il che vuol poi dire prossimo o lontano crollo dal dipinto di qualche porzione di colore.

Era necessario, volendo dire dello strato del colore che è l'inizio del dipinto, accennare alla

importanza del processo da seguirsi, per le possibili conseguenze, quantunque l'argomento tecnico nel rapporto coll'arte non vi abbia relazione alcuna. Ma nella tecnica della pittura, abbenchè in genere possa ben distinguersi nella mansione della solidità ed in quella dell'effetto pittorico, non sempre se ne può mantenere separato il discorso involgendo i due risultati uno stesso atto del pennello, come è appunto il caso attuale e qualche altro che incontreremo.

Tecnicamente, nei rapporti coll'arte, a formare la compagine del dipinto, gli elementi sui quali si deve fissare in modo assoluto il concetto dell'artista sono quelli riguardanti i meccanismi del pennello, dai quali risultano l'impasto, la velatura e la giustapposizione dei colori o divisionismo come è invalsa la parola per denotare tale meccanismo tecnico.

La differenza intrinseca che risulta da questo diverso adattamento dei colori non si sarà mai abbastanza dilucidata sia per la complessità delle cause che concorrono a determinarne i singoli effetti, sia perchè non si potrà mai dire esaurito il partito che il talento pittorico potrà ricavare dall'abbandonarsi con perfetta convinzione all'impiego dei propri mezzi, nulla nuocendo di più nel-

l'atto del dipingere che il dubbio sulla modalità tecnica da impiegarsi.

L'impasto, del quale è così importante precisare le proprietà tecniche, è quel miscuglio che risulta allorchè per ottenere una data tinta occorre modificare qualche colore puro della tavolozza coll'introduzione di altro o più colori, formandone col pennello un corpo unico che sarà la tinta desiderata.

Supponendo che questa tinta sia un colore roseo presumibilmente raggiungibile dal miscuglio del bianco col cinabro rosso, i mezzi offerti al pittore per ottenere il colore roseo desiderato possono essere tre:

L'impasto, ossia l'unione fatta col pennello dei due colori mescolati insieme finchè ne risulta una pasta omogenea del roseo voluto.

La velatura, ossia la disposizione sulla tela di uno strato di bianco, sul quale, allorchè essiccato, si sovrappone una soluzione conveniente di cinabro rosso finchè per trasparenza risulta il colore roseo desiderato.

Il divisionismo, ossia la disposizione di tratti alternati bianchi e rosso cinabro finchè, dal punto di veduta del dipinto, nell'occhio riguardante i tratti si fondono insieme ed apparisce il roseo ricercato.

Ora chi avesse a disposizione per questo piccolo esperimento soltanto una limitata quantità di bianco e di cinabro rosso e credesse di poterla egualmente distribuire su tre spazi di dimensione precisa scompartendo i detti colori in parti eguali sia in peso che in volume, sbaglierebbe assai, perchè ognuna di queste modalità d'impiego dei colori ha un suo modo proprio di manifestarsi che non può essere subordinato mai ad una ragione di peso o di volume, e ciò senza pregiudizio alcuno per il fatto più importante del risultato e cioè che ciascheduno di questi mezzi tecnici darà sempre alla tinta risultante una differenza intrinseca d'effetto che nessun artificio pittorico nè abilità di pittore riescirebbe a togliere.

Ammettendo che il pittore con uno sforzo straordinario riuscisse a dare al roseo dei tre saggi una assomiglianza perfetta, quando però allineasse i tre campioni uno accosto all'altro vedrebbe subito che nel grado di luce risulterebbe una differenza notevole, la velatura apparirebbe più scura dell'impasto ed il più luminoso dei tre saggi apparirebbe quello trattato col divisionismo. Quanto dire cioè che questi tre meccanismi tecnici non si equivalgono nè si possono sostituire reciprocamente in alcun modo, il che vuol anche dire che

in una superfice di certa estensione eseguita ad impasto non si potrebbe riparare il guasto occasionale accadutovi in qualche porzione se non con un rappezzo eseguito pure ad impasto, perchè altrimenti colla velatura o col divisionismo non si avrebbe altro che una macchia ora più chiara ora più scura, mai l'eguaglianza dell'effetto, e così reciprocamente sulla velatura e sul divisionismo.

Noi qui usciremmo affatto dal nostro argomento e dal nostro scopo esplicando le ragioni intime del comportarsi così differente di queste modalità tecniche. Ragioni semplici d'altronde per l'impasto e la velatura che dipendono da una condizione materiale nel modo di essere dei colori presi ad esempio, essendo subito comprensibile come la luce che percuote sopra due superfici di colore costituite in maniera tanto diversa non possa dare gli stessi risultati. La ripercussione della luce sull'impasto è immediata e perciò maggiore di quella che può essere rimandata dal bianco sottostante alla velatura che per quanto tenue è evidentemente un ostacolo interposto.

Ma per l'effetto del processo divisionistico, oltre la ripercussione diretta della luce sui singoli tratti di colori, interviene un elemento particolare di impressione dovuto esclusivamente a questo modo

di vicinanza di colori differenti ed alle speciali sensazioni che destano nell'occhio, ciò che appunto vuole essere spiegato in più opportuna sede ed in più completa maniera (1).

Nelle dette tre modalità tecniche si abbraccia tutta la pittura perchè hanno applicazione possibile sia nel processo ad olio che nell'affresco nella tempera e nell'acquerello. Solo il pastello esclude la velatura che non vi è possibile se non alterando intrinsecamente il processo stesso, esclusione non assoluta perchè con un polverizzatore si può velare anche un colore a pastello. Ma sull'uso promiscuo di questi varii meccanismi del pennello si possono fare delle osservazioni non prive affatto d'interesse.

A prima vista infatti sembra che la diversità degli effetti propri dell'impasto, della velatura e della divisione dei colori potesse essere un vantaggio non trascurabile nella varietà che per alcuni si stima dovere intervenire anche nella tecnica delle opere. Ma la ragione e l'esperienza consigliano di procedere con riguardo per ricavarne tutto il partito possibile.

---

(1) G. Previati, *I principii scientifici del Divisionismo*, Fratelli Bocca, Torino, 1906.

L'impasto e la velatura si usarono in tutta la pittura ad olio antica, ed i suoi capolavori porgono tali esempi di concordanza felice che queste tecniche, si può dire, furono la forza istessa dell'arte. Applicazione che tenne calcolo anche delle rispettive luminosità dei due mezzi tecnici, usandosi sempre gl'impasti nelle parti più chiare dei dipinti e le velature nelle ombre ed ove occorreva rendere più intenso il colore.

Col divisionismo però la velatura non potrebbe essere usata con analogia di successo. Il trapasso dall'una all'altra tecnica nè fa piacere all'occhio nè conviene per la durabilità dell'effetto, in causa del rapido annerimento della velatura, che finirebbe col lasciare una linea marcata di separazione dove si congiunge ai colori divisi: sicchè volendo sullo stesso dipinto usare l'impasto, la velatura ed il divisionismo bisognerebbe altresì rispettarne le singole luminosità adoperando il divisionismo nei massimi chiari, l'impasto nelle mezze tinte e la velatura nelle ombre: opportunità e convenienza delle quali resta naturalmente arbitro e responsabile l'artista che ritiene di buon effetto l'uso cumulativo di tali disparati meccanismi del pennello.

L'impiego esclusivo dell'impasto o della divi-

sione dei colori basta per compiere qualsiasi quadro, ma la velatura adoperata da sola porta nell'opera un senso di inverosimiglianza che la lunga contemplazione rende sempre più sfavorevole; ammenochè l'artista non si sia limitato a scegliere oggetti trasparenti ed illuminati soltanto da tergo per comporre tutto il suo quadro. In questo caso l'analogia della velatura col modo di ricevere luce degli oggetti scelti potrà dare degli effetti sorprendenti sino al rasentare la contraffazione, ma è evidente troppo che i corpi che hanno per principale carattere l'opacità non potrebbero essere interpretati con velature che da un malfondato criterio di utilizzazione dei mezzi tecnici della pittura, una pretesa di stravincere alquanto simile a quella che potesse avere uno scultore di dare illusione di rilievo scavando anzichè rialzando le forme che copia.

Come chiusa di queste annotazioni sulle diversità intrinseche dell'impasto, della velatura e del divisionismo si deve accennare ad una modalità tecnica di qualche sussidio nella pratica del dipingere, detta sfregatura. La quale consiste nel passare con rapidità, col pennello intinto di colore, su qualche punto del dipinto, in modo che non resti una pennellata di colore massiccio tutto se-

guente, ma che il colore si attacchi soltanto sui punti più sporgenti della superficie sottostante.

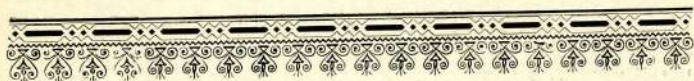
È un divisionismo *a scartamento ridotto* la cui utilità non ha base razionale di sorta ed il cui effetto è tutto appoggiato sull'azzardo anche quando ha apparenza di essere voluto. Vale a dire che una sfregatura arrischiata su di una parte di dipinto modellata senza il preconcetto di risolverla con tale ultima risorsa, può anche trovare il piano sottostante troppo levigato, nel quale caso si risolve in una pennellata comune che il pittore si trova costretto a togliere peggiorando così lo spazio per ripetere il tentativo; giacchè il togliere un colore leviga di più la tinta sulla quale si è dovuto agire o con un istrumento tagliente od un liquido solvente; sicchè il pittore vi rinunzia considerandolo come un'eventualità mancata. Oppure l'artista volendo premeditatamente giungere alla sfregatura avrà preparato convenientemente ruvido il piano sottostante perchè abbia luogo l'adesione sui punti più prominenti di quel poco colore che colla rapidità della pennellata vi potrà restare fisso.

In questo caso affatto diverso dal primo, la sfregatura ha luogo, ma la quantità di colore abbandonata dal pennello sui punti più salienti della

superficie ruvida sarà sempre causale come l'effetto ottenuto. Se il colpo di pennello fosse per combinazione troppo forte, riempie tutto il ruvido e torna l'eventualità di dovere raspare per ritornare da capo; sebbene chi ha pratica di questo meccanismo del pennello non si lasci facilmente prendere due volte in queste panie, cosicchè prudentemente starà leggero, preferendo ripetere la sfregatura due o tre volte finchè alla meglio raggiunga l'effetto che se ne aspettava.

L'incertezza di tale meccanismo tecnico è dunque evidente e si mostrerebbe sempre più tale se il pittore, impazientito, scendesse a ritoccare uno per uno i suoi piccoli punti di tinta ottenuti all'azzardo, per spingerli al preciso effetto voluto: perchè allora questo risultato non sarebbe più una sfregatura ma un vero divisionismo cui era più spiccio decidersi senza bisogno di una preparazione speciale di piano, perchè col pennello il colore attacca sia ruvida o no la superficie sulla quale si adagia.

Risulta abbastanza chiaro da quanto si è detto che i meccanismi propri della pittura sono quelli che escono dalla volontà precisa dell'artista e non dal rischio di un atto che non può essere sempre padroneggiato; nè la sfregatura si può quindi con-

siderare se non come un mezzo tecnico di circostanza, nel cui abuso alcuno potrà colla pratica ricavare qualche costrutto, ma che rivelerà sempre ad un intendente di tecnica e d'arte, l'assenza di quella determinazione di effetti che non possano scaturire se non a patto che tutti gli elementi tecnici del dipinto siano il risultato di una volontà scientemente operante.

CAPITOLO II.

Importanza dell'esame tecnico del dipinto. — Deduzioni generali che si possono derivare dal semplice spessore degli strati colorati.

Un'arte come la pittura subordinata all'impiego di materiali numerosissimi, complicati dall'unione forzata a sostanze che ne modificano l'ubbidienza alla mano quanto l'aspetto esteriore, deve necessariamente sottostare a molte imposizioni dipendenti dalle qualità proprie dei mezzi tecnici. Infatti il processo ad olio, l'affresco, la tempera, il pastello, l'acquarello, per quanto maneggiati da uno stesso artista portano per sè un influsso al dipinto che impedisce assolutamente di raggiungere l'uguaglianza dell'impressione visiva.

Se a queste differenze, che bastano già da sole a rivelare e la sensibilità dell'occhio e l'importanza che per l'occhio ha tutto che è diverso, si aggiunga il contributo dei meccanismi vari usati

dal pittore nel maneggio dei colori, processo per processo, colore per colore, possiamo in modo approssimativo formarci l'idea della estensione o influenza che la tecnica ha nella pittura e come a ragione si possa asserire che dessa è l'efficente principale del linguaggio pittorico, ben raramente accadendo che per ciascuna significazione di parte qualsivoglia di oggetto dipinto, non corrispondano modalità tecniche che le individualizzino. Talchè riesce evidente come nel dipinto ogni sua parte possa essere fatta oggetto di un'investigazione speciale, intesa a penetrare nella convenienza o meno della tecnica impiegata dall'artista riguardo al fine propostosi ed in considerazione anche di quelle norme pratiche che si esigono per la durabilità dell'opera ma sempre in maniera soggetta al fine artistico.

Per l'esame della tecnica si rifà nel riguardante il lavoro di ricostituzione del processo seguito dall'artista dalla prima e più sommaria preparazione delle tinte sino al termine del lavoro: scandagliando fra il groviglio delle sovrapposizioni: scernendo, misurando quasi ogni grossezza di colore: non lasciandosi sfuggire nessuna modalità che interessi la forma: leggendo fra il complesso artificio delle giustapposizioni il loro riferimento

più o meno indovinato alle proprietà fisiologiche dell'occhio. Disamina che ha il grande valore di venire eseguita coll'istesso procedimento che seguì la formazione dell'opera istessa — cioè più per elaborazione pensata che esprimibile colla parola, come è privilegio del pittore, che spesso non è più in grado di ripetere i ragionamenti dai quali è risultata l'opera sua: ragionamenti però che non hanno meno avuto luogo ma che in tal modo rifacendosi nel critico per una comunione intima di pensiero che altrimenti non si desterebbe pongono questi nella miglior condizione per illustrare l'opera della quale intende occuparsi.

Il riguardante del dipinto inizia quasi sempre il suo esame da quell'occhiata generale colla quale sembra volersi mettere al sicuro del buon impiego del proprio tempo. Uno sguardo al soggetto ed alla distribuzione delle masse; uno sguardo più davvicino alla esecuzione tecnica se l'impressione del soggetto non fu tale da spingerlo addirittura altrove.

Per tanti quadri si vorrebbe poter essere ancora più spicci, quantunque non sia raro il caso di essersi dovuti ricredere su queste troppo rapide occhiate buttate frettolosamente correndo attraverso le sale delle esposizioni; nelle quali di so-

lito non tutte le opere usufruiscono della miglior luce ed anzi certi angoli sembrano aver servito espressamente a voler sottrarre all'attenzione dei visitatori i quadri che vi sono appesi.

In condizioni di luce normali però, quelle per le quali tutta la superficie del dipinto può essere abbracciata da uno sguardo solo ed anche i più minuti particolari della esecuzione risultano bene distinti, la prima impressione ha un valore notevole inquantochè colpendo l'occhio nella pienezza del suo potere visivo quanto la mente nella quiete di ogni altro influsso spirituale, i due maggiori focolari dell'indagine critica si trovano nelle condizioni migliori, o almeno si deve supporre che siano tali, perchè l'esame sia ritenuto coscienzioso. Nel rapporto tecnico, l'attenzione sarà tanto più attivata che l'elaborazione dei colori avrà forza di sorprenderci, sia per delle qualità che sono in rapporto colla pratica delle difficoltà intrinseche del maneggio del materiale pittorico, sia per l'immediato nesso della esecuzione colla efficacia dell'oggetto rappresentato.

Tecnicamente dunque anche la prima impressione ha il suo valore particolare confermato dall'esperienza ed è questo: che la poca elaborazione del colore, la eccessiva esilità dello strato colo-

rato è di per sè indizio di superficialità di ricerca in quanto riguarda effetto di luci e di colori.

Nè infatti nella pittura che è l'arte della luce e dei colori tale dipinto che si presenta evidentemente privo di nerbo dove si concreta il suo fine e dovrebbe cospirare il massimo sforzo dell'artista non può che difettare, non potendosi ammettere il paradossale concetto che dove l'artista ha dato il meno possibile risulti l'effetto più abbondante, tenuto calcolo che il colorito non è un semplice effetto d'arte ma un sostanziale ed accertabile contributo di materiale colorante; il quale non raggiunge mai la sua massima intensità se non quando anche materialmente abbia raggiunto certa sostanzialità di composizione.

Di primo tratto l'istinto nostro tende a ribellarsi e non concedere questa specie di imposizione all'arte, al talento, al genio pittorico e ci sembra che anche limitando ai minimi termini possibili il materiale pittorico al talento ed al genio esso debba pur sempre manifestarsi secondo l'idea nostra di un risultato perfetto e sotto ogni punto di vista ineccepibile. Ma tuttavia l'istinto in questo caso soggiace ad un errore fondamentale, quello cioè che il concetto che abbiamo della perfezione raggiunta dai più grandi pittori ci si è venuto for-

mando non per questa riduzione dei mezzi che essi adoperarono ad un minimo possibile, ma perchè essi al contrario, furono i più larghi e generosi dispensatori del colore preso anche nel senso materiale sulle loro tele.

Tiziano, Velasquez, Paolo Veronese, Tintoretto, Rubens sono semplicemente sinonimi di ampiezza e ricchezza e generosità di tinte.

La parola smalto che in arte vuol dire tutto che si può immaginare di più vivido e luminoso ed intenso fu creata per significare questa perfezione accessibile al colorito per via dell'abbondanza delle sovrapposizioni e dei misteriosi involgimenti del colore e non mai per quella miseria di tinterelle deliquescenti che nella pittura ad olio sta ai colori dei grandi maestri come la bava di una lumaca è in rapporto di una lamina di vero argento.

La troppo semplice costituzione dello strato colorato riconduce il colore al carattere dominante del colore industriale, al colore del tubetto che il negoziante vende all'artista e che l'occhio dell'intelligente d'arte riconosce. Onde trovandolo così destituito di lavoro d'arte sul dipinto che osserva ne prova disgusto, riflettendo insieme che se esso figura così semplice sulla tela non può essere per

altra ragione che quella di una falsa o superficiale osservazione del vero, per troppo breve elaborazione mentale e del pennello, o come diretta conseguenza dello improvvisare.

Ed infatti con i colori ad olio, per costituire una tinta complessa, non basta combinare assieme due o più colori, ma è necessario sovrapporre diversi strati.

In tal modo le sovrapposizioni non effettuandosi in modo perfetto fra particelle e particelle di colore dello strato inferiore con quello superiore, avvengono piccole prominenze e piccole cavità complicate origini di punti minuti più brillanti quanto di ombre minuscole che accrescono varietà alla tinta.

Inoltre il solvente oleoso comunicando trasparenza agli strati, dà luogo a trasformazioni parziali di colore sia dove si sovrappongono delle trasparenze sia dove si raddoppiano delle opacità. In fine lo strato risultante da più sovrapposizioni perde la primitiva povertà d'aspetto, per raggiungere quella misteriosa apparenza che lo approssima alla costituzione dei colori del vero, trasformandosi cioè in un prodotto d'interesse pel riguardante.

Nel caso affatto diverso che la tecnica d'un dipinto fosse consistita nell'effetto del contrasto fra tante piccole porzioni di colore sottilissimo, fra loro

giustapposte, questo processo non si potrebbe più ragionevolmente definire per troppo semplice. Si potrà eccepire sulla sottigliezza eccessiva delle singole porzioni dei colori posti in contrasto, perchè questa sottigliezza non oppone sufficiente resistenza alle azioni del tempo, ma l'effetto ottico potrebbe risultare soddisfacentissimo ed anche meraviglioso.

Ma osserviamo ancora nella costituzione dello strato dei colori di una pittura, dopo l'importanza dello spessore, l'inconveniente opposto e gravissimo della eccessiva grossezza e l'intima sua significazione tecnica.

Lo spessore della superficie colorata, nel dipinto, ha un legame così intimo colla possibilità che possa durare nel tempo che il tema delle eccessive grossezze di colore, quelle sulle quali più infieriscono gli effetti delle contrazioni continue che conducono a rovina le pitture, dovrebbe logicamente precedere ogni altro argomento tecnico. Solo il riflesso che trattando noi dei rapporti della tecnica coll'arte la precedenza doveva cadere sullo strato dei colori più superficiale e per ciò in immediato rapporto colla significazione del dipinto ci ha distolto dall'accordargli la nostra attenzione ma venuto in questione ci sia permesso prendere le mosse dal legame di proporzione che

deve anzitutto esistere fra lo strato dei colori e la tela o comunque il piano d'appoggio che deve intrattenerli.

Esercitandosi continuamente sui colori azioni chimiche e di calorico che tendono ad allargarne o restringerne la superfice è evidente che la maggior resistenza al piano d'appoggio non può essere garantita che da una forza di aderenza che sarà tanto più grande quanto più il colore potrà penetrarvi ed aggrapparvisi a guisa dei mille uncinetti che trattengono l'edera alla pianta sulla quale si abbarbica.

La preparazione delle tele favorisce tale modo di aderenza, ma ritornando continuamente il pittore sul proprio dipinto, gli strati successivi trovano del colore ad olio pressochè impermeabile e refrattario ad una penetrazione simile a quella avvenuta col primo colore sulla tela. Gli ultimi strati sono perciò evidentemente i meno garantiti d'aderenza, nello stesso tempo che la loro maggiore esteriorità li espone maggiormente alle azioni esterne, chimiche e di calorico, agenti sempre in senso di distaccarli dalla superficie d'aderenza.

Che potrà mai accadere dunque di quelle eccessive grossezze che pure senza essere tecnici una specie d'istinto comune avverte non rispondere

ad alcun ragionamento ò necessità plausibile di essere?

Eppure l'imperversare di incrostazioni incompatibili colla più elementare pratica ragionata del dipingere è un fenomeno particolare che non può sfuggire ad alcuno che visita le esposizioni odierne di pittura, mentre è altrettanto nota la già avvenuta rovina di tante opere moderne ed il pericolo gravissimo che in altre si va palesando e evidentemente dovuto alla costituzione dello strato dei colori.

Queste osservazioni se non facilitano il compito del pittore in tale difficoltà istradano indubbiamente a riconoscere l'importanza di queste grossezze che interessano pur tanto nel rapporto dell'effetto pittorico toccando anzitutto la sensibilità dell'occhio che, per essere grandissima, si mette appunto a contributo coll' artificio delle varie grossezze.

L'occhio normale può essere acuito con esercizi speciali. In alcune arti e mestieri giunge a scorgere minuzie che sfuggono a chiunque sia profano. I pulitori di metalli ad esempio, gli incisori, gli orefici, gli orologiai scorgono ad occhio nudo ed in recessi dei loro oggetti dove noi comunemente non vedremmo alcun segno degno di nota.

Nel più ristretto campo dell'arte gli scultori di placchette e medaglie, per l'esercizio nel basso rilievo proprio di questi oggetti d'arte, si abituano a distinguere differenze di piani che solo istrumenti di precisione potrebbero accertare diseguali ad altri occhi meno esercitati.

Fra i pittori una sensibilità analoga si viene formando per via dell'abitudine di fissare lungamente il dipinto sino a scorgere a notevoli distanze i peli lasciati dal pennello fra lo strato dei colori, piccoli rilievi dei fili della tela o grossezze di tinta che passerebbero inosservati a tutti ma che la sovraeccitazione dell'occhio fisso per ore ed ore sullo stesso piano finisce col rivestire di una esagerata importanza.

Strano è quindi il vedersi come il pittore lavorando, alle volte insista ed inveisca contro simili minuzie mentre sorpassa su certe incrostazioni offensive del più volgare intendimento d'arte e del gusto più grossolano ed abbia dei cosiddetti criteri d'arte non solo per tollerarli ma ritenerli anche all'occasione squisitezze del proprio pennello.

Perchè se è un fatto veritiero, sul quale anzi abbiamo insistito, che la sovrapposizione di strati di colore a colore ne aumenta l'analogia colla complessità dei colori del vero e procaccia al co-

lore del dipinto quel requisito che si dice smalto, non è meno un fatto che oltrepassato tale limite non resta più che la ripetizione inutile delle grossezze e l'eccessivo colore è piuttosto nelle condizioni per crollare dalla tela che di portarvi un utile contributo.

E se anche le condizioni di luce sotto cui si esamina il dipinto possono momentaneamente nasconderle, non isfuggono all'occhio che per un certo tempo guarda ed investiga sul dipinto ed allora il piano sporgente del grosso strato su quella specie di bassorilievo che è il quadro; bassorilievo proporzionato nel suo complesso; apparisce subito difettoso e troppo sporgente, non potendo più in alcun modo l'occhio che lo ha scoperto rimandarlo a quel piano ottico che era intenzione del pittore che dovesse figurare.

Le eccessive grossezze di colore se in qualche modo si possono spiegare sugli oggetti che nel dipinto occupano e figurano i punti più avanzati delle cose dipinte, diventano ingiustificabili dove è l'idea ed il senso di lontananza che si vuole raggiungere e siccome accenniamo ad un difetto è quasi sempre nei cieli che si riscontrano le grossezze più urtanti di colore.

L'artista di fronte a simili obbiezioni imputerà

giustamente, in gran numero di casi, l'effetto disgustoso di certi rilievi di colore al cattivo collocamento in luce del dipinto, perchè sia effettivamente difficile che altrove che nel luogo stesso nel quale il dipinto fu eseguito si ripetano le condizioni necessarie perchè risultino soltanto gli effetti che l'artista ha voluto fissare.

Ma è pure infinitamente grande il numero dei casi nei quali gli eccessi di grossezze di colore sono il prodotto conseguente della impotenza nella quale l'artista è di organizzare l'effetto luminoso su di un razionale accordo di toni, sì che nella propria tavolozza gli rimanga una riserva di luci per le quali ottenere le risonanze più acute, senza ricorrere al ripiego delle sovrapposizioni esagerate: al disperato sussidio di scaricare gl'interi tubi di colore sulla propria tela nella speranza di ottenere quella luce che dovrebbe scaturire spontanea dalla proporzionalità dei toni, perchè, è inutile quasi il ripeterlo, le eccessive grossezze non si riscontrano normalmente nelle parti di maggiore rilievo degli oggetti dipinti, ma sempre nei punti dove è la maggior luce che l'artista avrebbe voluto ottenere.

Nella pittura moderna il trasmodare della grossezza dello strato dei colori si connette in maniera

tanto intima con la preoccupazione della luminosità ed il dibattito sulla tecnica più adatta per ottenerla nel dipinto, che al futuro contemplatore degli odierni dipinti riescirà assai difficile, considerando soltanto gli effetti ottenuti, persuadersi che, semplicemente adoperando la tecnica del divisionismo in luogo degli impasti e delle velature, una maggiore vibrazione luminosa si sarebbe ottenuta senza cadere in quelle incrostazioni eccessive di colore dalle quali la luminosità effettivamente è assente.

Anzi è probabile e quasi sicuro che se gli storici di questo nostro periodo d'arte non saranno entrati sino alla ricerca delle cause meno palesi dell'odierno fervore di ricerche tecniche per risolvere il problema di aumentare il potere luminoso dei colori, sfuggirà pure una delle cause del rapido deperire di una quantità grandissima dei dipinti del nostro tempo. Perchè molti pittori anzichè cedere al più semplice criterio che essendo la luminosità un effetto che si doveva creare dall'artista era vano sperarla ingenita nei colori che pone sulla tavolozza, non si sarebbero posti alla dura impresa di inventare dei processi, per lo più a tempera, per ottenere colori luminosi così che potessero risparmiare a loro stessi l'*umiliazione* di

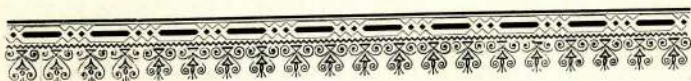
dover ricorrere a quella tecnica cui tenacemente negarono sempre la rispondenza a questo fine!

Possedere dei colori luminosi! Potere attingere dalla propria tavolozza un colore splendido brillante come la luce e posarlo con tranquillità sul proprio dipinto come l'orefice incastra la sua pietra nel gioiello cui non ha pensato che a provvedere l'uncino assicuratore! Questo sogno di quei pittori odierni che pure affrontando tutto giorno effetti di piena luce, tutto giorno polemizzando di luminosità e di vibrazione luminosa senza mai decidersi ad adottare una tecnica rispondente ad un compito che invano si vuol richiedere ai colori della tavolozza presi così per sè e posti sul dipinto senza che un lavoro artistico speciale loro conferisca il requisito di vibrare all'occhio del riguardante più che non lo possano fare per quella luminosità qualsiasi che il fabbricante ha potuto loro conferire: questo tormento del pittore odierno che pure sente il fascino delle scene luminose e la tristezza infinita della propria arte che al suo senso acuto, alla sua ardente intenzione risponde colla morta superfice di una tela sulla quale i colori per quanto tormentati dall'impasto e dalle pennellate e dalle più inconsulte grossezze di colore pure non ripercuotono che l'impotenza di farla

vibrare — non deve arrecare meraviglia che si sia tradotto in questa forma d'attività paziente ed inutile di macinare, di mescolare a sostanze differenti dalle consuete quei poveri colori, che dal lato della luminosità hanno già dato e dànno continuamente tutto che è in loro potere, ed anzi è più visibile ed effettivamente concreto nel prodotto derivato da processi industriali perfezionati a tal punto che non regge al confronto col ricavato dai pittori colle più estenuanti fatiche ed il dispendio inutile del loro miglior tempo.

Le incrostazioni così aumentano di spessore sino all'assurdo ed al ripugnante: alla tempera si sovrappongono le vernici della pittura ad olio, poi si raspa, si pesta, si martoria il dipinto e si rincara la dose delle intonacature che meglio che alla pittura conducono l'idea ai cerotti ed a tutte le viscide e resistenti manipolazioni farmaceutiche che si stendono su tele.

Tutto ciò ha preso diversi nomi, ha aggregato intorno a sè e sperpera le forze di ingegni indiscutibili, ma la luminosità non accenna ancora di essere alle porte di questi ricercatori. Sembra anzi, si direbbe, che sia piuttosto una tendenza verso quei *tenebristi* che pure furono ricercatori della luminosità ma che per intelligenza analoga dei mezzi

tecnici, più compatibile certamente riportandosi ai tempi, lasciarono un'orma ben conosciuta nell'arte, ma ahimè! di tal nero che solo proseguendo su questa via inconsulta sarà superata.

CAPITOLO III.

Intimo carattere dei processi tecnici della pittura. — Il maneggio del pennello e l'obbiettivo del pittore. — La pennellata. — Il tratto.

L'Idea della cognizione tecnica esclude il proposito irragionevole di respingere dall'impiego del materiale pittorico quelle modalità dalle quali sia noto poter scaturire qualche utile applicazione nel dipingere.

Anzi, considerando la difficoltà straordinaria di pervenire su di una superficie piana a dare illusione di quanto sul vero ha rilievo assoluto e solo in poche circostanze analogia con un piano perfetto, spiega come sia sempre vigile il sentimento di arricchire la tecnica dell'arte di sussidi vieppiù efficaci sia per conseguire un maggior senso di rilievo che maggior illusione di effetti di luci e colori.

Non vi potrebbe infatti essere un errore più dannoso alla intelligenza dell'arte ed al suo progresso di quello di opporsi al rinnovamento ed al perfezionamento dei meccanismi tecnici.

Si può concepire come certe forme d'arte asservite a concetti immutati e simboli derivati da un estrema semplificazione delle immagini delle cose e degli esseri, abbiano imposto la rigidezza assoluta dei metodi tecnici perchè il significato iconografico rimanesse inalterato; come nell'arte degli egizii nella quale l'evoluzione tecnica fu tanto insensibile da impedire a Platone di scorgere differenza alcuna fra opere prodotte a diecimila anni di distanza. Fatto che, per molto più esiguo tempo, si vedrebbe ripetere anche oggidì a chi volesse fare una storia della tecnica della pittura araldica.

Ma nella pittura che ebbe per oggetto continuo la riproduzione della vita esteriore nel senso di accostarsi alla illusione di verità ottica, il rinnovarsi dei mezzi tecnici presso tutti i popoli in tutte le epoche segna invariabilmente ogni conquista e progresso come ogni evoluzione.

E più si risale verso i primordi dell'arte e più si riscontra semplicità nei mezzi plastici — proporzionalità cioè al fine accessibile all'arte del tempo. Più abbondanti nella decorazione perchè

sempre costituita da più materiali ma nella figura sempre nei primordi ridotta a contorni ed a tinte piatte, pochissimi sono i modi d'impiego ed i colori.

Plinio particolareggiò sulla quantità dei colori impiegati dai Greci antichi rilevando come nella decadenza aumentassero sino al superfluo. Descrisse anche vari processi di dipingere. Però mancando saggi di quello che fosse la pittura greca non è possibile farsi un criterio dei rapporti esistiti in quell'arte fra i mezzi usati e il risultato ottenuto.

Nel medio evo, nel rinascimento e nella decadenza della pittura i processi si trasformano e modificano senza tregua. Suggeriti da condizioni locali trasmigrano da un paese all'altro sempre modificati sia dalle necessità del clima che dalle diverse tendenze pittoriche. I Bizantini introducono la tempera; i Fiamminghi la pittura ad olio. L'affresco ha pratiche che sembrano d'origine romana, come l'applicazione della cera nelle pitture murali medieve pare riallacciarsi all'encausto dei Greci, nella sua più esterna apparenza.

Certo il raffronto delle pitture di Giotto e del Tiepolo le mostra a tale immensa distanza di tecnica che il supposto di un immobilità di processi tecnici diventa puerile tanto da rendere inutile qualsiasi tentativo di dimostrazione.

Piuttosto giova notare che introdottosi comunque in arte una modificazione in un dato impiego di colori, l'arte non mancò mai di sviscerarne tutto il profitto ricavabile — qual è quello di fare opere più per il godimento del processo tecnico che per l'impossibilità di ricavarne gli stessi effetti da un altro — ma in generale sono le qualità implicite del mezzo tecnico che decidono della possibilità degli effetti ottenuti. Così la trasparenza della pittura ad olio influisce sulla scuola veneta come non avrebbe mai potuto manifestarsi, senza la trasparenza conferita ai colori dal veicolo oleoso in un grado che il precedente processo a tempera non avrebbe lasciato sospettare, come lo prova la meraviglia e l'entusiasmo destato dalla scoperta della pittura ad olio.

In ogni modo ciascuna evoluzione tecnica si congiunge intimamente o con ragioni dettate dalla composizione materiale dei colori impiegati o dalla necessità imposta per raggiungere determinati effetti pittorici.

Nella tempera, ad esempio, degli antichi, quando il conglutinante dei colori era il tuorlo dell'uovo od il lattificio del fico, in proporzioni tali che la mestica risultante aveva pochissima scorrevolezza, diminuita ancora dalla potenza assorbente dello

strato abbondante di gesso sul quale si dipingeva, il tratteggio era l'unico mezzo possibile per maneggiare il colore e vincerne la resistenza alla mano.

Nella pittura a buon fresco la mollezza dello strato di calce e sabbia sulla quale il pittore lavora col pennello, consiglia ancora il tratteggio a preferenza di ogni altra tecnica, perchè l'impressione più forte di pennellate larghe e risolute rischia di approfondire il colore nella calce e mescolare la tinta colla calce stessa onde poi si avrebbe un'alterazione profonda del colore; pericolo che evidentemente si evita scorrendo leggermente col pennello a piccoli tratti.

Nella pittura ad olio invece la larghezza, rapidità e forza del tocco di pennello è concessa ed è raggiungibile al massimo grado, perchè il colore ad olio risponde colla massima facilità a questo atto del pennello per via del conglutinante oleoso mescolato ai colori in proporzione sufficente perchè la tinta ubbidisca e si mantenga stabilmente colla impronta ricevuta.

È facile capire che se il colore ad olio fosse composto così liquido da colare appena applicato alla tela non si potrebbe più pennelleggiare con tanta libertà e sicurezza.

Nel divisionismo il tratteggio ed i puntini non

sono impiegati per un preconcetto dispregio del pennelleggiare largo e rapido, ma semplicemente per la necessità di accostare piccole estensioni di colori l'uno differente dall'altro in modo che l'occhio scorgendoli ne subisca una speciale impressione, detta di contrasto, effetto che non risulta senza questa speciale condizione.

D'altronde la subordinazione degli effetti ai mezzi dell'arte è un criterio naturale suggerito da quell'istinto utilitario che nasce in ognuno che si sente in possesso di un procedimento di riconosciuta efficacia e dell'intelligenza per ricavarne tutto il profitto possibile. E quanto il procedimento si compenetri nello spirito animatore di un quadro si prova facilmente col fatto materiale di portare un'alterazione a quello che è il determinante carattere di un processo tecnico.

Ad esempio si vernici un pastello, che ha nella opacità dei colori la differenza più saliente rispetto a un dipinto ad olio, e per quante cure si pongano per mantenere inalterati i rapporti dei toni è certo che lo si guasta completamente nella sua costituzione pittorica, perchè il nuovo effetto della trasparenza non era intimamente congiunto nella idea del suo autore.

Così anche, oppostamente, non si potrebbe al-

terare più profondamente il senso pittorico di un dipinto ad olio che riducendolo all'aspetto arido di un pastello.

Analogamente se in pitture di impressionisti moderni, che dipingono a larghe pennellate a corpo nelle parti chiare e con velature o scarsità di tinte nelle ombre, si osasse introdurre nei chiari dei piccoli tratti e dei complementari finchè i toni rilucessero, le ombre apparirebbero così scure che il dipinto ne verrebbe sicuramente sciupato. È ozioso dire che, in senso contrario, l'intrusione nel dipinto divisionista di tinte larghe e piatte, indebolendo tutte le luci porterebbe una fiacchezza desolante su tutta l'opera: dimostrandosi che non si può misconoscere le specifiche risultanze di ciascun processo di dipingere senza intaccarlo nel suo carattere fondamentale, pure restando possibile di ricavare da qualsivoglia processo alcuni effetti comuni, quali lo sfumato ed il morbido ad esempio, il più chiaro ed il più scuro, bastando per ciò l'impiego di una maggiore o minor pazienza nel modellare o di un ricorso ai colori più chiari od ai più profondi. Ciò che non ha nulla a che vedere col poco potere luminoso degli impasti, la proprietà della trasparenza della velatura e la vibrazione luminosa del divisionismo.

Perciò il ritenere che si possa con beneficio dell'arte proclamare la superiorità assoluta di un mezzo tecnico e fare forza per imporlo universalmente, oltre essere per se stesso vanità di tentativo ed azione contraria a quella continua evoluzione che è necessità vitale dell'arte, implica altresì la povertà del raziocinio sulla cui base si vorrebbe appoggiare la superiorità di questo mezzo tecnico.

Raziocinio che tuttavia si tenta di far trionfare ridotto in questi termini: il procedimento tecnico migliore è quello che più rapidamente permette all'artista di rendere la propria sensazione visiva.

Nel quale raziocinio oltre il difetto organico che è subito palese costruendo la proposizione opposta: la peggiore opera d'arte è quella nella quale si rivela un impiego grandissimo di tempo! si scorge anche la derivazione dall'impressionismo dell'ultimo quarto d'ora — perchè è come una fatalità che pesa sui deboli giudici d'arte quella cioè di ritenere sempre che l'arte di ieri sia migliore di quella d'oggi — mentre l'argomento richiedeva anzitutto coll'esempio e sull'appoggio di autorità indiscusse dimostrare che esistono opere d'arte profonde di osservazione del vero resistenti al giudizio del tempo ed al raffronto con opere

riconosciute veramente come capolavori dell'arte, che siano scaturite da questa normale rapidità di pennello che si pone come il primo obbligo nel dipingere.

Bisognerebbe, perchè quelle che si vogliono sostenere come verità assiomatiche non devono patire eccezioni, dimostrare che precedentemente alla pittura ad olio, quando per la riottosità del processo a tempera all'uovo non si poteva bellamente pennelleggiare, non si produsse dell'arte magnifica, insuperabile, col paziente tratteggio cui amarono ritornare i Bellini, quando la pittura ad olio era già diffusa pel mondo, senza tema di riescire minori a sè stessi.

La superficiale osservazione di quei grandi maestri del passato come Velasquez, Franz Hals, Tiziano, Paolo Veronese e Tintoretto che la profondità dell'elaborato tecnico risolvono in ultime e vigorose pennellate può indurre al supposto che quei sommi avessero l'abitudine del lavoro affrettato, ma con scienza ed acume concorde fu dimostrato dai maggiori critici dell'arte retrospettiva che è semplice apparenza.

Per un'immediata e materiale prova della complessa e studiata e difficile composizione dei toni che condussero a quei tocchi risolutivi dai quali

tanta illusione di facilità si vorrebbe concludere — basterebbe mettere al cimento della copia d'alcuna delle opere più affascinanti di quei maestri i più infervorati del rapido pennelleggiare e ricavare dal prodotto ottenuto le deduzioni veritiere — cioè la profondità dell'errore di ritenere che comunque l'opere d'arte superiore possano provenire da qualsiasi prestabilita facilità di metodo tecnico e di economia di tempo.

Eterna speranza del dilettantismo, stordito sempre dall'audacia del maneggio del pennello e pieno di un invincibile orrore per tutto ciò che suggerisce anche lontanamente l'idea di una fatica sensibile, di una perseverante ricerca, di una conquista raggiungibile solo a patto di studio e di lavoro.

Ma poichè non ci è concesso, scrivendo, di persuadere per altra via che quella della dimostrazione ragionata, vediamo col ragionamento di pervenire all'intrinseco del fine che si propone l'artista pittore nella scelta dei propri meccanismi tecnici — vale a dire il dipinto che deve estrinsecare l'oggetto della sua visione — ed al quale si accingerebbe sicuramente nelle condizioni più sfavorevoli sia proponendosi di dimostrare la maggiore possibile valentia d'armeggio del pennello, sia preoccupato da una qualsiasi economia di tempo.

Stabilito l'ordinamento della composizione pittorica, nella quale ordinariamente è un complesso di oggetti posti su diversi piani che non si potrebbero agevolmente nè propriamente interpretare tutti con colori di gran corpo nè tutti esclusivamente con tinte trasparenti, la ragionevolezza della esecuzione non potrà consistere se non principalmente usando la proprietà che hanno le tinte compatte di presentarsi come più vicine all'occhio, per applicarle agli oggetti che devono figurare come più avanti nel quadro e le tinte più tenui od evanescenti dove è il senso di lontananza che si vuole destare.

Viene qui il caso di ricordare quanto si disse a proposito degli eccessi delle grossezze di colore, che la superficie ultima del dipinto, quella che è più prossima al riguardante, risulta molto affine ai più leggeri bassorilievi della scoltura, nei quali si opererebbe contro ogni possibilità di ottenere effetto di rilievo ingrossando ciò che deve apparire lontano e assottigliando quello che deve figurare vicino.

Quindi i tocchi saranno più risoluti e fermi sugli oggetti più visibili, meno decisi e più incerti dove la lontananza richiede il concorso di una visibilità minore. Il pittore deve cercare di usu-

fruire più che gli sia possibile anche della proprietà che hanno alcuni colori di apparire più sporgenti come i rossi, gli aranciati ed i gialli detti appunto colori salienti, mentre i verdi, gli azzurri ed i violetti, tendono a figurare nel dipinto come più lontani e prendono il nome di colori rientranti.

Oltre che per il piano occupato dagli oggetti col loro rispettivo tono, influisce grandemente a dare illusione di verità il seguire col moto del pennello quel senso di direzione che la materia componente l'oggetto reale porta tanto spesso con sè o gli viene impresso dal moto che deve esprimere.

Perciò principalmente necessita che l'esecuzione tecnica acconsenta col movimento del pennello il senso verticale od orizzontale deciso che hanno nel vero certi effetti senza che pure nulla di visibilmente tracciato in queste direzioni sia nell'oggetto reale. Il pittore deve cogliere insomma il carattere del vero anche nell'esecuzione tecnica e quando ha raggiunto quest'effetto — quando nel dipinto che si esamina risulta il legame e l'equilibrio di tutte le parti che lo compongono, forme e colori, luci ed ombre, rilievi e profondità — non è più ragionevole in modo alcuno

ammettere che la tecnica impiegatavi non fosse la migliore possibile e spingere lo sproloquio sino a negarvi *a priori* l'idoneità a piegarsi a tutte le esigenze che si richiedono nella multiforme e propria interpretazione che tale dipinto presenta.

Nulla di più vano perciò che volere separare la tecnica dallo scopo nel quale si compenetra e considerarla per un pregio suo proprio indipendente dagli effetti che riesce ad imprimere nel riguardante.

Una *bella*, una *interessante*, una *straordinaria* tecnica senza risultato apprezzabile è quanto di più inutile e fors'anco di più illogico si possa concepire, pure essendo comunissimi i dipinti che mostrano negli autori quello che si dice il pieno possesso del maneggio del pennello e dell'abilità tecnica. Ma cosa si può indicare da imitarsi e cosa si trovò mai da proporre ad esempio nelle opere mancate o spropositate?

Si vorrebbe iniziare l'antologia degl'impotenti e degli sciocchi ma *tecnici*?! o, il che torna lo stesso, ammettere la superiorità di una tecnica che per sè stessa distruggesse il significato della forma e del colore che in sè racchiude? E non sarebbe anche questo un errore equivalente al sostenere che è la tecnica che fa l'arte?

Tutto quanto si può dire per negare considerazione di sorta alla tecnica che non conduce a significazione interessante è ben diverso dagli apprezzamenti e dai vantaggi che risultano ogni qualvolta il mezzo tecnico si congiunge con un risultato apprezzabile o non mai raggiunto in tanta evidenza. L'interesse tecnico, la ragione del suo interesse e di attribuire l'effetto alla particolare essenza di questa tecnica riprende allora il suo dominio. Ritorna allora il valore delle pennellate di Velasquez, di Tiziano, del Tintoretto come ritorna il valore singolo del divisionismo del tale e tal altro pittore dove l'effetto luminoso fu più intensamente raggiunto. Ma erigere per sè la pennellata a mezzo sicuro d'arte od il divisionismo è lo stesso errore quale si scorgerebbe con più evidenza se alcuno uscisse in una dichiarazione di questo genere: il vero capolavoro della pittura non è ancora stato eseguito ma lo farò io perchè adopererò soltanto delle velature: e sciorinasse tutte le proprietà intrinseche di questa modalità del dipingere. Colla velatura potrebbe costui indubbiamente ottenere delle maravigliose trasparenze, ma l'arte che mai vi avrebbe a vedere? Il capolavoro resterebbe sempre da venire e resterebbe sempre vincolato alle ragioni eterne del-

l'arte. La tecnica ad impasto può gloriarsi di raggiungere fusioni di tinte perfette, colpi di pennello magari così violenti da sfondare le tele, ma l'opera d'arte rimane pur sempre tanto lontana quanto resta lontana da chi non porta sulle proprie tele che vibrazioni luminose ottenute da piccoli tratti di colori in contrasto, ma senza significazione.

L'esorbitare dalle singole proprietà del formalismo tecnico non sarà mai una prova d'intelligenza d'arte ma una semplice testimonianza di limitata comprensione della essenza delle tecniche pittoriche e dei rapporti di queste coll'arte.

Anche gli schizzi e le impressioni dei grandi maestri, che ci sorprendono per quell'indefinibile incanto della spontaneità e dell'ardimento e più per quei sottintesi che la mano sembra non avere avuto il tempo di fissare ma che pure per certe inflessioni delle forme e certe lacune dei colori ci vengono comunicati come da poche parole talvolta si desta in noi il fermento delle idee che non riescono a produrre più lunghi e studiati discorsi, sono sempre in opposizione colle pitture non d'altro esponenti che dell'affrettata osservazione di un effetto del vero ma pieni della spavalda presunzione di colpire per la rapidità dei tocchi.

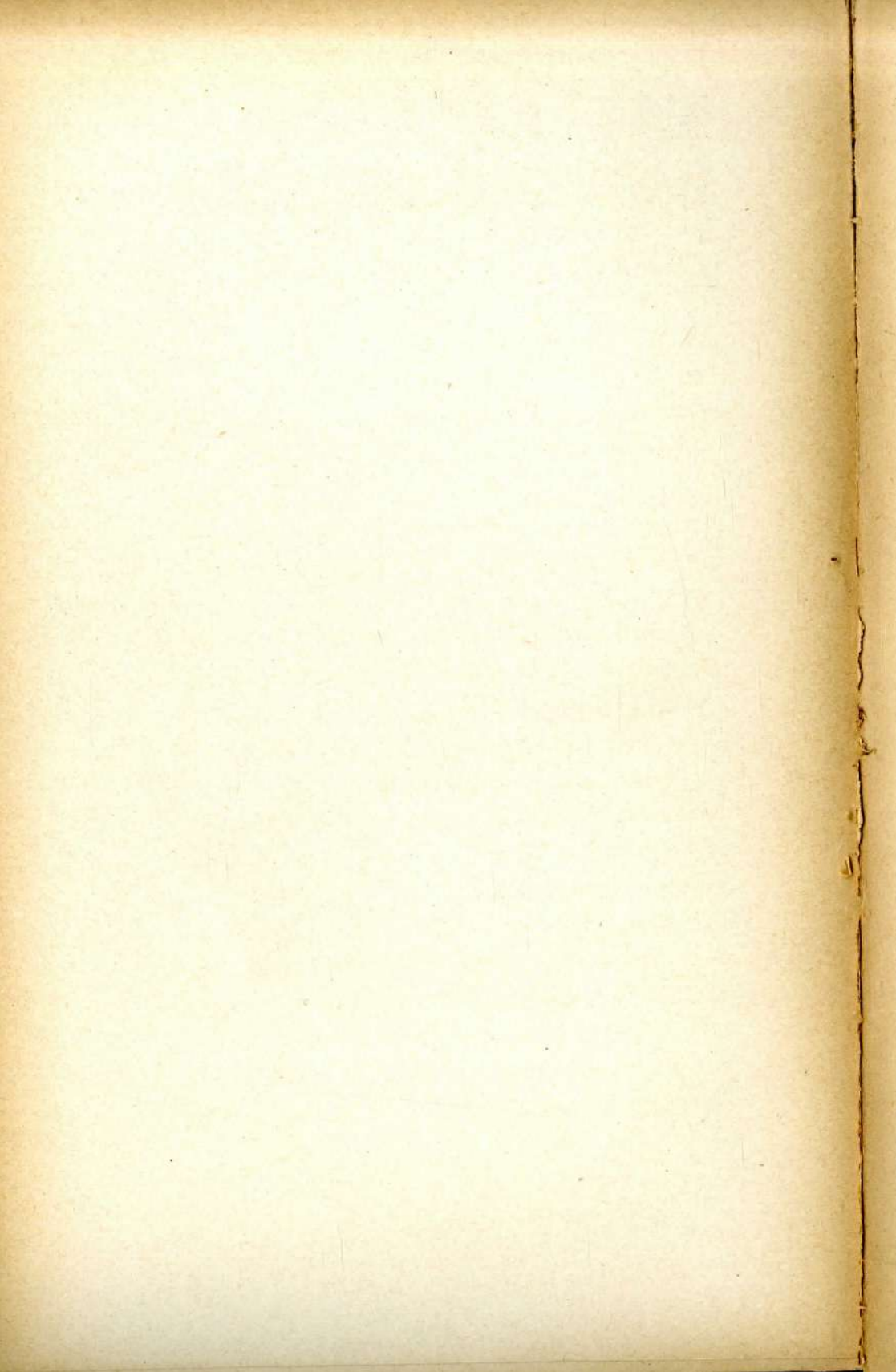
Epperò mai non si deve intendere che sia solo

perchè in quegli schizzi ed impressioni dette i tocchi appariscono franchi e rapidi che l'artista ci incatena a sè, ma perchè sono rivestiti del carattere particolare loro conferito da uno stato emotivo che centuplica l'energia momentanea e l'attività in modo che il semplice schizzo o l'impressione del maestro si fa sempre tecnicamente complesso e con l'impronta della sua più elaborata produzione che ci ha insegnato ad apprezzarlo e riconoscerlo.

Da qualunque lato si consideri questa tecnica gli effetti raggiunti saranno sempre dipendenti dalla somma dei valori che si potranno riscontrarvi scomponendola nei suoi elementi più semplici, sia di meccanismo del pennello sia di intensità di espressione raggiunti.

Non può dunque mai bastare la sola apparenza di maestria tecnica quando poi l'occhio investigatore dell'intelligente scopre il vuoto che si cela sotto una voluta facilità e franchezza di tocco — e perchè il dipinto è veduto per molto tempo e non sono solamente i dilettanti e gl'incompetenti che vi si affissano, l'effetto superficiale non può rimanere così a lungo nascosto che non si riveli agli intenditori.

D'altronde il maneggio d'ogni istrumento d'arte

si trova sempre più spigliato quanto più si discende verso l'arte decorativa. L'intelligenza del disegno e del colore escludono di per sè questo scopo di apparente bravura che in fondo non è se non che la pretesa di fare parata della propria abilità come volendo indicare non come sono le cose del vero ma come dovrebbero essere.

CAPITOLO IV.

Contrasti tecnici. — L'Impasto ed il Divisionismo. — Vibrazione luminosa ed assorbimento della luce. — Logica della tecnica.

Se dalle infinite attitudini del materiale plastico pittorico scaturisce proporzionatamente alla intelligenza di chi lo elabora tanta somma di effetti che alla pittura non si possa limitare la riproduzione di alcuna condizione di esteriorità del mondo sensibile all'infuori di quelle che escono dalle proprietà stesse dei colori e dal concetto d'arte, è però evidente che ciò non possa avvenire se non mantenendo all'artista la più ampia libertà nell'impiego stesso dei suoi colori, non solo, ma pure a condizione che egli riconoscendo la difficoltà dell'assunto non vi rinunzi se l'un effetto richieda maggior sforzo e difficoltà nell'impiego dei suoi mezzi.

Le tecniche perciò non possono essere delimitate da ragioni di fatica ma vengono ad essere imposte dalle necessità intrinseche del raggiungere gli effetti.

Tanto meglio per l'artista e fortuna per l'arte se alcuno studiando sui meccanismi tecnici della pittura riesce a semplificare un procedimento penoso pur che lasci inalterato l'effetto, perchè l'importante, come si ripete, è sempre il risultato che da una tecnica si può ottenere.

Tuttavia non ostante gli effetti sorprendenti raggiunti dal divisionismo in conosciutissime opere, non ostante la divulgazione scientifica delle ragioni di questi effetti e della base di fatti inoppugnabili su cui riposano e si possono sempre riconfermare con l'esperienza; non ostante che la preoccupazione della luminosità si mostri sempre più estendersi nel campo pittorico facendosi argomento di innumeri dipinti le grandi scene del vero all'aperto e gli effetti di sole, il divisionismo rimane pur sempre fra le tecniche più discusse ed osteggiate della pittura contemporanea.

Nessuno più contraddice al vivo interesse, al fascino delle scene luminose in confronto di quelle dell'ambiente racchiuso, ma allorchè si tratta di tradurre questa luce nell'opera pittorica insorge

il dissidio tecnico così acuto sui mezzi opportuni, da mettere persino in discussione il valore d'arte del dipinto uscito da questa piuttosto che da quella tecnica.

È noto che le esorbitanze di partito raggiungono tale estremo da essersi dovuto proclamare nelle norme delle giurie, la libertà di tecnica, per evitare palmari offese all'arte scaturite da tali contestazioni.

Divergenze così profonde non sarebbero certamente ove esistesse un insegnamento tecnico nelle scuole di pittura, rispondente alle esigenze odierne di una scuola perchè possa dirsi tale, vale a dire con dei programmi, dei testi e degli insegnanti ligi agli uni ed agli altri.

Ora il nocciolo della questione tecnica della pittura e dei dissidi che l'affliggono dipendono bene dalla mancanza assoluta di scuole, di programmi, di testi e di insegnanti della materia.

Sull'arte antica vegliava l'usanza del tirocinio pratico che doveva precedere la formazione dell'artefice.

Tirocinio che non soltanto poneva l'antico apprendista in grado di conoscere intimamente e maneggiare una moltitudine di materiali la cui natura non comporta un frettoloso ed arbitrario

impiego, ma quello che più vale prestavagli occasione di risolvere sotto l'occhio ed il criterio del maestro il novero infinito di problemi che il lavoro nelle arti plastiche va ponendo davanti all'artista ad ogni piè sospinto.

Ad un tirocinio che durava molti anni, nè cessava interamente neanche quando l'artista era formato, giacchè, almeno pel pittore, restava pur sempre la cura di provvedere o dirigere tutta la formazione del proprio materiale tecnico, cosa ha sostituito la scuola odierna nella educazione del pittore?

Mentre il maestro nella maggior parte dei casi è impotente ad insegnare con coordinamento scientifico e precisione di termini le pratiche sue proprie apprese collo stesso processo di mutismo didattico da tradizioni monche o zeppe di empiriche innovazioni, l'allievo odierno resta altresì privo di qualsiasi insegnamento critico tecnico, quello cioè pel quale esaminando l'opere dei maestri antichi e moderni è possibile risalire alle ragioni delle modalità tecniche impiegatevi e spiegare le cause degli effetti raggiunti o mancati.

Così nell'insistente contrasto delle varie tecniche che si contendono il campo odierno dell'arte, succede tutti i giorni di sentire ribadita la

pretesa di rendere coll'impasto e la velatura le sensazioni o meglio gli effetti del divisionismo.

Ma non si può a meno di chiedersi se veramente possono essere dei pittori a misconoscere così apertamente uno dei principali caratteri delle sostanze coloranti, cioè la loro inimitabilità di effetti seguendo processi diversi di adattamento meccanico nell'impiegarli.

La grande insuperabile difficoltà di copiare dal dipinto o di rifare una parte mancante su qualche dipinto dipende appunto da queste condizioni dei colori di non potere destare altre impressioni fuori di quelle che sono provenienti dalla loro materiale costituzione e dal modo col quale sono applicati.

Si tenti la prova cercando di imitare da un autore qualsivoglia una semplice pennellata di colore. Copiando questa pennellata ogni più piccola quantità di colori fatta penetrare nelle tinte che la compongono, ammesso pure che si riesca a fare una tinta uguale, aumentando la grossezza della pennellata la renderà più brillante. Se resta più sottile, sarà meno viva e volgerà fors'anche ad altro colore per trasparenza. Qualunque direzione impressa col pennello in maniera differente da quella che si copia darà un effetto differente perchè diverse saranno le particole illuminate o

poste in ombra dai solchi lasciati da ciascun pelo del pennello. Inoltre l'introduzione dei liquidi solventi che potessero occorrere per allungare il colore e per farlo essiccare non potendo essere fatta che a stima, cioè senza la sicurezza che siano gli stessi adoperati nel colore originale, porterà pure una notevole differenza, perchè se ad esempio un certo ingiallimento fu dovuto al colore dell'essiccante adoperato non vi sarà alcun modo di ottenere quel senso di giallo adoperando invece un colore giallo preso dalla tavolozza.

Da questo semplice esempio si vede se il meccanismo tecnico può mai essere considerato come un fattore trascurabile e tanto più quando si tratta dell'impasto o della velatura o della giustapposizione di piccoli tratti di colore uno diverso dall'altro e posti in voluta vicinanza e contrasto.

Perciò quando troviamo in un dipinto che certa successione di tinte col relativo meccanismo di impiego risponde ad un determinato effetto, torna il principio che tale effetto è così intimamente legato coi mezzi tecnici che lo hanno fissato sul dipinto, che con mezzi diversi non potrebbe più essere equiparato e che per conseguenza nel mezzo istesso è da cercarsi la causa dell'impressione che risentiamo.

Colori, liquidi solventi, meccanismo del pennello, ciò che infine determina lo stato molecolare assunto dal colore applicato, non può essere evidentemente surrogato che da condizioni precise perchè ne possano derivare effetti eguali, bastando la menoma alterazione introdotta in ciascheduno di detti componenti a produrre effetti diversi.

Il divisionismo deve dunque (come sussidio evidente di aumento di intensità luminosa dei colori ai quali si applica) essere universalmente riconosciuto ed adottato senza prevenzioni di sorta, ogni qualvolta occorra su di un dipinto aumentare l'intensità luminosa di qualche tinta o si voglia ottenere da tutta la superficie dipinta una vibrazione luminosa superiore a quella resa dagli impasti e dalle velature in qualunque grado di intensità e di sforzo meccanico sia possibile di usufruirle.

Apparisce di una chiarezza bene evidente che i procedimenti tecnici non possono avere soltanto base di opinioni sulle proprietà del materiale pittorico, ma bensì su proprietà dimostrabili per via di sperimento. Sperimento in linea d'arte quanto, e sopratutto, in linea di verità esaurientemente accertata.

Ora un colore impastato con altro o più colori

in una tinta sola ha aumentato il suo grado di riflessione luminosa o, abbenchè i colori riuniti al primo fossero più chiari in modo visibile, l'effetto risultante converge ad un senso di oscurità maggiore?

È questa oscurità risultante un'opinione od un fatto dimostrabile in modo assoluto?

L'esperienza pittorica, cento esperienze scientifiche, i mezzi di analisi posti dalla scienza a disposizione dell'arte affermano la diminuzione di effetto luminoso per opera dell'impasto — diminuzione sempre maggiore quanto più si insiste a mescolare altri colori — concludendosi che nei colori prodotti dall'industria non è possibile introdurre luminosità maggiore di quella che ha il prodotto industriale medesimo.

Più colori riunisce il pittore e come si è detto potrà rendere più chiara la tinta ma non più luminosa, vale a dire che l'effetto risultante da questo miscuglio è diminuito di luminosità ossia di quel senso di vibrazione che è proprio delle luci. Giacchè noi pensiamo che il pittore non confonda affatto la bianchezza colla luminosità — cioè quel carattere pel quale noi diciamo luce e non bianco — quel carattere pel quale noi osservando anche il violetto più intenso dello

spettro solare diciamo che è luminoso pure evidentemente non mostrandosi bianco e non contenendo alcuna quantità di luce bianca, quel carattere infine pel quale su di un colore qualsivoglia può essere aggiunta la sensazione vibrante, l'eccitamento dell'occhio che esprimiamo colla parola luce che non ha relazione che assai debole, come ripetutamente si è detto, coi colori prodotti dall'industria, che noi non scambiamo mai per raggi luminosi, ma avvertiamo immediatamente per sostanze coloranti.

Per contrario le leggi fondamentali della visione, lo studio degli effetti del contrasto — vale a dire l'effetto o le particolari impressioni che vengono al nostro occhio allorchè si affissa su colori complementari posti in vicinanza immediata col mezzo di piccole porzioni di colori aggiustati in modo da essere visibili al punto di veduta del dipinto — hanno posto in evidenza la proprietà di questo modo di atteggiamento dei colori ad aumentare il loro separato potere luminoso, cioè che se un rosso ed un verde, separatamente osservati, splendono sino ad un certo punto, posti in questa condizione di vicinanza immediata il loro effetto luminoso aumenta, aumenta tanto più quanto più il rosso ed il verde si avvicinano al

colore rosso e verde dello spettro solare ossia ai componenti rosso e verde della luce bianca. Ciò avviene per tutti i complementari, ma vi è sempre aumento di luminosità pur che i due colori posti in vicinanza siano differenti.

Questo vantaggio dei colori in contrasto sui colori fusi insieme per mezzo dell'impasto è oggimai diventato di cognizione universale — s'intende fra chi studia e si occupa delle ragioni dei colori e delle luci — sì che il tentativo di volere *scientificamente* fare una dimostrazione contraria tornerebbe a mortificazione sicura di chi volesse mettersi alla prova.

Il divisionismo insomma, dallo stato di tentativo empirico attraversato necessariamente in principio, come lo subirono tutti i processi tecnici della pittura, salito a quello di conquista assoluta dell'arte del dipingere, è un elemento sussidiario tecnico i di cui risultati non si possono oramai respingere senza scapito del singolo lavoro d'arte quando richieda una maggior vibrazione luminosa di quella offerta dall'impasto e dalla velatura.

Ma ciò non esaurisce ancora tutti gli argomenti che tornano in appoggio di questa tecnica perchè essa debba presenziare ogni ricerca, ogni forma di convergere l'effetto pittorico alla intensità lu-

minosa ed a quella vibrazione che della luminosità è il carattere emergente, ogni qual volta si asserisca che dall'artista è stata ricercata ed ottenuta la sensazione luminosa sul proprio dipinto.

Convenendosi già universalmente che nessuna qualità d'arte si può attribuire ai materiali pittorici per sè, che non debba provenire dal lavoro particolare cui li assoggetta l'artista, non si può conseguentemente ammettere che la sensazione luce si possa attribuire ai materiali plastici della pittura. Il pittore adopera i colori, ma nella limitazione stessa che lo scultore adopera il bronzo, la creta od il marmo. Vale a dire che i colori devono essere trasformati così che tutte le impressioni che possono destare, una volta impiegati sul dipinto, non siano più dovute per sè al materiale stesso, ma siano provenienti dall'arte che ha saputo ricavare tale effetto. Allo stesso modo preciso che lo scultore dalla creta, dal marmo o dal bronzo ricava la sensazione di vita quando modella l'uomo e non è ammissibile che aspetti tale vita dai materiali impiegati, così il pittore se dai suoi colori vorrà ricavare l'impressione luce, dovrà farlo per una maniera di adoperare le materie coloranti e non perchè debba essere già esistente nei colori questo senso di luce.

In conclusione, come in un dipinto non vi può essere disegno, prospettiva, rilievo, anatomia, colorito, forma, carattere, se ciascheduna di queste qualità non è stata ricercata e resa con opportuno studio ed insistenza ed accentuazione che noi possiamo sempre accertare e riconoscere per tutte quelle impressioni che portano i colori dal lavoro particolare che hanno subìto affinchè il materiale inerte potesse assumere l'attitudine a ciascheduna di queste significazioni, così se i colori, per sè nient'altro potendo esprimere che la materialità che li costituisce, li troveremo cangiati in elementi di sensazione luminosa, è giuocoforza altresì che si veda per quale procedimento tecnico l'artista abbia potuto ottenere la luminosità, cioè per quale trasformazione siano passati affinchè scaturisca la sensazione luminosa. Nelle condizioni di luce degli ambienti racchiusi, l'Helmholtz dimostrò già che nella tavolozza usuale vi potevano essere elementi sufficienti per accostarsi ad una quasi corrispondenza effettiva di rapporti fra le luci e le ombre vere, perchè la massa delle ombre, come fu usata specialmente dagli antichi pittori, faceva sufficente contrasto colle luci, ossia il nero delle ombre posto così vicino ai chiari provocava sull'occhio del riguardante quel senso

di vibrazione che trasformava le tinte chiare in illusioni di luci.

Pur tuttavia in tutti i grandi pittori che ricavarono gli effetti di luce più vivi, l'artificio delle eccessive masse d'ombre ha impresso a quei dipinti piuttosto che il senso della luminosità, quell'impressione di nero che è il vero senso dei quadri antichi, ed anche dei moderni specialmente nei ritratti quando sono basati sull'artificio di involgere tutta la persona nell'ombra per lasciare emergere soltanto la testa e le mani.

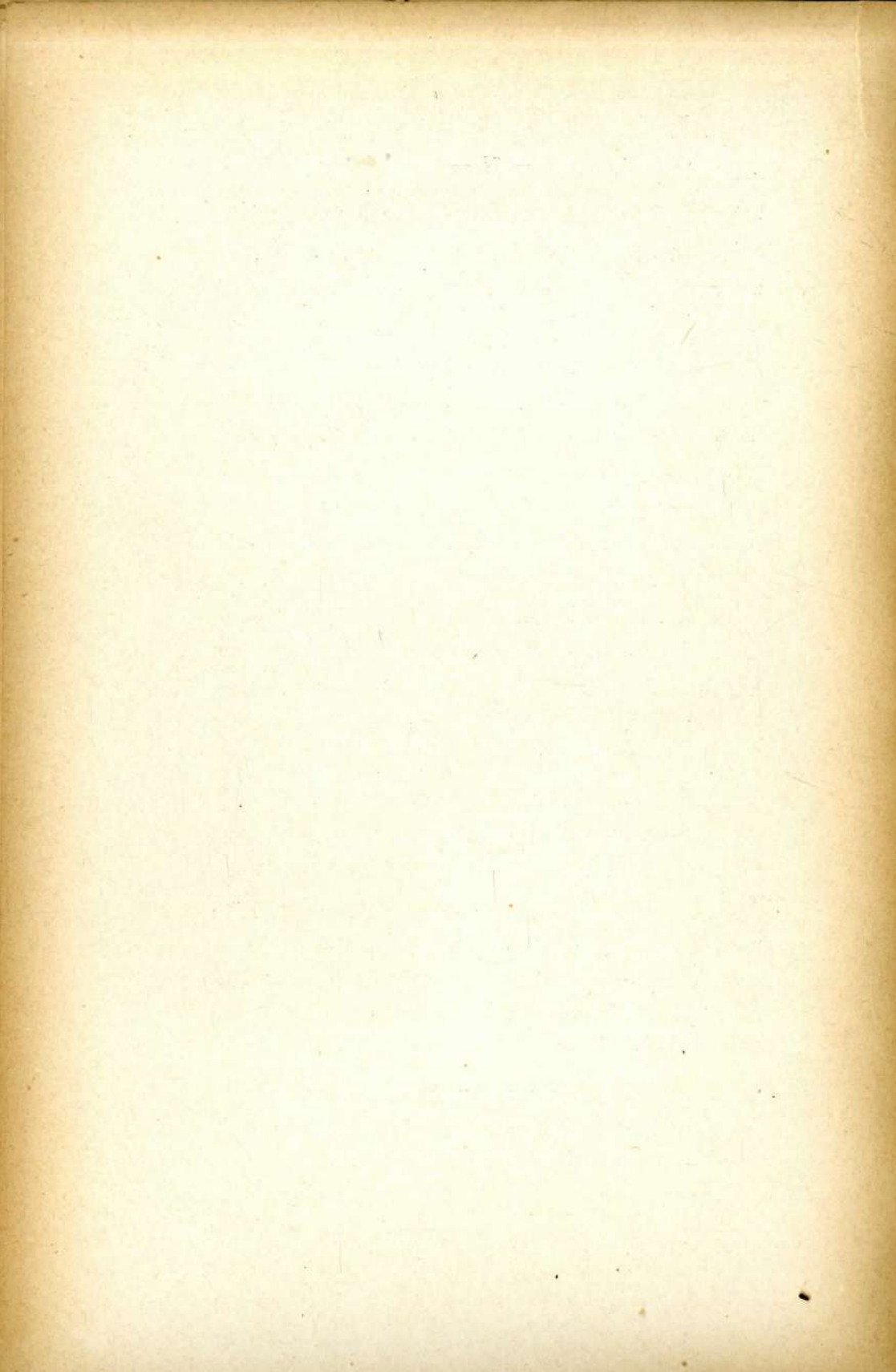
Ma trasportandosi l'artista nell'ambiente aperto, volendo inondare di luce il luogo racchiuso o sfidare l'aperta campagna, come potrà più trovare il contrasto necessario alle parti più chiare del proprio dipinto se non avrà più l'ombre così intense da potere per contrasto coi lumi provocare sul nostro occhio la sensazione luminosa?

Evidentemente nella propria tecnica, nella consueta opposizione del bianco e del nero che era accessibile in luoghi chiusi ed oscurissimi dovrà pur introdurre qualche artificio per ottenere questa vibrazione luminosa, questa luminosità che è il carattere più saliente dell'aperto e della luce. Sarà necessaria infine una tecnica che riveli l'artificio e serva nello stesso tempo allo scopo. Non

potendosi dunque ammettere del nero dove non figura sul vero, dimostrandosi insufficenti gli artifici dei luoghi racchiusi dove il racchiuso è tolto ed anzi è manifesta una luce tanto viva che ogni idea e senso di oscurità si esclude di per sè, noi ripetiamo, a quale aiuto ricorre il pittore che non vuole impiegare il divisionismo o per partito deliberato o per qualunque altro ragionamento probabilmente che non importa affatto di conoscere?

Se noi guardiamo l'opera del divisionista troveremo indubbiamente che in proporzione della sensazione luminosa che ha voluto destare avrà moltiplicato la suddivisione del colore, intensificati i contrasti, portato infine sul proprio lavoro tanti elementi di testimonianza di una ricerca estranea e non necessaria per il disegno, la prospettiva, l'anatomia, la forma, il carattere e la espressione di tutto il dipinto, ma espressamente intesa a raggiungere questa luminosità, la cui prevalenza od intensità e naturalezza sarà dipendente dal valore d'arte del pittore, ma la cui manifestazione tecnica è controllabile perchè esistente.

Nella pittura che ripete, in presenza di un effetto luminoso deciso, nel senso della intenziona-

lità del pittore, ma che per la tecnica appartiene evidentemente a chi non vuole ricorrere al divisionismo, che cosa troveremo che pure dica in qualche modo il mezzo usato per distinguere questa condizione di luce aperta in luogo di ambiente racchiuso? Niente altro sicuramente che le solite pennellate bianche e non sostenute da sufficente contrapposto nelle poche ombre delle quali avrà potuto approfittare l'artista se il quadro risulta fiacco, ma se apparisce vibrato immancabilmente l'effetto sarà dovuto a quei sopraccarichi di colori, a quello stridente provocato da tutti gli eccessi di grossezze cui avrà dovuto ricorrere per usufruire dello specchiarsi della luce che illumina il luogo dove è esposto il dipinto su ognuno di quei rilievi di colore che è in fondo l'artificio meno intelligente che l'artista possa usare coi propri mezzi: una confessione infine di non aver ricorso che al tubetto dei colori nella speranza che picchiandovi disperatamente il proprio pennello sortisse quella luminosità alla quale non il fabbricante dei colori deve provvedere, ma l'artista colla propria tecnica.

CAPITOLO V.

Scappatoie tecniche.

La significazione dei mezzi tecnici impiegati dal pittore è naturalmente subordinata alla condizione che egli non operi artificiosamente nell'impiego dei colori per nascondere il processo seguìto nell'applicarli al dipinto, come con cattiva intelligenza dei fini dell'arte ed anche con cattivo risultato riesce chiunque sul lavoro spontaneo del pennello applica un mezzo meccanico qualsiasi inteso a mascherare l'andamento originale del modellato.

L'uniformità che ingenera simile metodo oltre escludere ogni interesse di esame conduce a noia, giacchè per giustificare la ripetizione meccanica di un mezzo tecnico, nell'opera d'arte, bisogna che a colpo d'occhio se ne riconosca la necessità

dell'intervento. Allora può cambiarsi anche in un elemento di bellezza, come avviene di certi andamenti del tratteggio nelle incisioni classiche, od in certi meccanismi della pittura divisionista.

In via generale però il senso di mancanza di espressione per tutti quegli elementi tecnici che furono sottoposti all'azione deprimente di un movimento meccanico non necessario alla ragione dell'arte, riesce invincibile ed è comune in genere nella preoccupazione del finire. Nel quale scopo, o è implicita una idea erronea di perfezione che si tenta di raggiungere con un mezzo evidentemente improprio od è una convinzione di impotenza a destare interesse tecnico, non potendosi ammettere che chi ha compiuto un lavoro intelligente di modellatura, chi l'ha compiuto e sappia valutarlo, si decida a distruggerlo lisciando ogni forma.

Questo elemento deprimente del significato che viene dal modellato rispondente all'effetto migliore che l'artista ha con ogni suo sforzo cercato di ottenere, il finito che tante opere fa declinare al fiacco e l' inespressivo, deve essere inteso con molto criterio secondo la grandezza dell'opera e la distanza dalla quale deve essere considerata per il godimento del suo insieme.

Il grande progresso delle arti meccaniche applicate alle industrie ed all'arte decorativa ha introdotto nella esecuzione degli oggetti più comuni tale finitezza di esecuzione che era sconosciuta al passato. Il pulimento ultimo che l'industria moderna ha esteso su tutte le superfici che si possono levigare, brunire, ridurre all'apparenza lucida dei vetri e dei metalli, non è fatto certamente per rendere gradito il confronto colle superfici irregolari, scabrose che sono quasi sempre il risultato inevitabile della pittura ad olio, appena appena l'occhio si discosti dal punto di vedute del dipinto che richiederebbe un'immobilità perfetta nel riguardante perchè nessuna parte del dipinto si presentasse in iscorcio.

Ora se idealmente la pittura non ha bisogno di alcuna irregolarità di piano per raggiungere gli effetti del rilievo, non resta meno provato che il levigare il dipinto non ne aiuta affatto l'illusione maggiore, se la levigatezza non fu raggiunta spontaneamente nell'atto stesso che l'artista modellava il proprio lavoro. Anzi il levigato perfetto non potendosi raggiungere che introducendo nel lavoro del pennello l'azione di mezzi che intaccano il colore in modo visibile ed in maniera differente dal lavoro del pennello, come delle lame

taglienti o delle materie dure confricate con moto regolare e monotono, il risultato di questo pulimento guasterà l'opera del pittore costringendolo a ritornarvi sopra non più a modo di dipingere ma in guisa di restauro.

Questo ritocco che è, come ogni ritocco, la rovina o per lo meno l'antitesi del modellare di getto, di quell'effetto armonico che ben sanno i pittori non si ottiene mai da una esecuzione ripresa e sminuzzata, non è più arte dunque, nè l'arte per conseguenza deve portare alcuna delle caratteristiche dei processi industriali — nè l'intelligente d'arte deve scambiare l'un prodotto coll'altro e se lo scambio non è concesso all'amatore dei dipinti non si può ammettere neppure che sia l'artista a confondere nella propria opera i processi che sono proprii delle industrie con quelli che appartengono all'arte del dipingere. Opposto affatto al finire è l'esagerare la visibilità di certe modellature che senza rispondere al carattere tecnico di tutto il dipinto si vedono particolarmente applicate dove il modellare è per sè meno difficile e non avrebbe quindi ragione di essere ostentato se non si attirasse un'attenzione dannosa nei riguardi dell'intelligenza e della sincerità dell'arte, ma della quale sembra godere

infinitamente la mediocrità degli amatori d'arte e degli artisti.

Questo artificio consiste nel simulare una straordinaria bravura di maneggio del pennello trascinando pennellate lunghe come le vesti femminili od i pastrani ed i calzoni degli uomini, mentre la delimitazione della scorrevolezza del colore ad olio è così conosciuta da quanti hanno pratica di pittura, che tale apparente slancio artistico e spontaneità di pennello non merita altro valore che quello intrinseco veramente che ha in sè di semplice *ferro di mestiere.*

Ma comunque delle tecniche nelle loro proprietà effettive si possa od abusare o fare rinunzia senza che il rintracciarne i moventi debba per noi oltrepassare l'interesse artistico, è pur d'uopo riconoscere che l'abuso e le rinunzie di quelle modalità per le quali è più probabile raggiungere il valore d'arte, possono altresì dipendere da incomplete idee d'arte piuttosto che da deliberato proposito di dipingere come che sia e particolarmente in quelle parti delle tecniche dove i dissensi e le discussioni mostrano di avere radici assai più profonde che non siano le esteriorità tecniche medesime, per le quali dagli innovatori immancabilmente si iniziano le nuove conquiste dell'arte.

Le quali radici noi pensiamo si debbano ricercare oltrechè nella insufficenza già detta di un insegnamento tecnico razionale anche nella mancanza di un insegnamento razionale di principî d'arte che almeno portasse a togliere ogni possibile equivoco dai termini che più comunemente si usano in arte e dall'arte passano al pubblico, quanto sulla consistenza dell'arte stessa del dipingere.

CAPITOLO VI.

La linea. — Il contorno degli oggetti. — Il Disegno.

La cognizione tecnica della pittura implica la capacità di intendere l'arte stessa ossia il grado di significazione intellettuale o puramente oggettiva che il dipinto vuole raggiungere. Senza questa base fondamentale si può dire che non esiste cognizione tecnica degna di tal nome, discendendo altrimenti l'argomento a quelle modalità che meglio si definiscono colla parola mestiere della pittura.

Implicitamente perciò anche il segno grafico più semplice, qual è il solo contorno, deve essere considerato sia nel grado di verità oggettiva che raggiunge, quanto nella sua significazione ideale.

Questa linea che tecnicamente non ha altro valore che quello di un tratto sottile risultante dalla materialità del segno lasciato dal pennello,

in arte vale a seconda del senso del discorso per diversi significati — quale l'insieme delle varie parti dell'istessa opera come se una linea seguente le raccogliesse in sè — tanto l'aggruppamento delle figure quanto l'insieme di un paesaggio; oppure l'andamento di un particolare o di due riuniti, dicendosi buona o cattiva la linea di un braccio, sgraziata la linea della testa col collo e simili.

Si ebbe pure nel linguaggio d'arte una *linea di bellezza* confinata, secondo alcuni, ora nell'ondeggiamento, ora nel serpeggiante ed anche nel rotondo e nello schiacciato.

Insulsaggini, dice il Milizia, ma le voci rimangono o durano finchè se ne trovano delle più espressive od accette; e la linea come significato dell'impressione complessiva prodotta da tutte le parti delle opere d'arte è rimasta definitivamente nei termini tecnici dell'arte.

Il potere suggestivo della linea si riallaccia alla importanza dell'esame tecnico della pittura per quella principale proprietà che hanno i mezzi plastici di quest'arte di conservare la menoma impronta del maneggio subìto; rivelando così come su di una chiara scrittura il sentimento e gli scopi dell'artista operante. Talchè, se un sem-

plice tratto di matita o di colore basta per dirci l'atto ozioso di una mente vuota oppure l'inesperienza del principiante o l'abilità del professionista, è facile arguire come dalla somma dei segni di un contorno che fissa di preferenza dati elementi del vero escludendone altri che pure noi sappiamo essere comuni allo stesso vero si debba riconoscere, se non da un solo contorno, da pochi contorni di uno stesso artista, anche la sua tendenza o veristica o idealistica, e persino la sua attitudine quieta od agitata, riflessiva o commossa durante il lavoro; onde già si disse che senza l'esame tecnico non era possibile che si destasse fra il riguardante e l'esecutore dell'opera quella comunione d'intendimenti senza la quale non è possibile sviscerare l'opera d'arte.

Così fra i semplici contorni di qualche testa di Raffaello, ad esempio, e quelli di qualche testa di Rembrandt, se prendiamo di quegli la testa di alcuna sua madonna e di questi la testa di qualsiasi dei suoi caratteristici pezzenti, non sarebbe dar prova di grande intelligenza d'arte riscontrare soltanto la pari valentia nel possesso dei mezzi tecnici e nell'imitazione del vero ma non scorgere altresì l'abisso di separazione rispetto alle finalità estetiche dei due grandi artefici, l'uno

rappresentante perfetto dell'idealismo, l'altro incomparabile seguace del reale.

Ma la linea semplice di contorno quando serve a figurare il pensiero primitivo di un'opera d'arte, contiene altresì una significazione che può dal più umile soggetto salire a quello della concezione più sublime del genio artistico.

Riduciamo il caso ai suoi termini più estremi supponendo di metterci davanti agli occhi un disegno nel quale con una linea sottile sia esattamente riprodotto il soffitto della Cappella Sistina di Michelangelo ed un rettangolo che non abbia altro disegno interno all'infuori di una orizzontale circa a metà del rettangolo e quasi tangente all'orizzontale, dalla parte superiore un circolo. Nella parte superiore vi siano le traccie di alcune nubi e nella parte inferiore alcune ondulazioni come di acqua o di terreno. Insomma gli elementi lineari di un tramonto.

Evidentemente l'enorme distanza fra l'invenzione di questi due disegni e la loro forza di suggestione come disegni è accessibile alla mente più ottusa. La concezione michelangiolesca anche rimasta alla ammirazione del mondo ridotta al minuscolo disegno del manuale di pittura delle scuole italiane del Kugler, forse una delle ridu-

zioni più piccole che si conoscano, risulta così gigantesca e complessa che il confronto si presenta quasi spropositato. Però tale semplice contorno di tramonto, sotto la mano di un pittore possente, potrebbe per la forza dei colori aumentare di effetto sino a raggiungere il sublime. Se ciò è ammessibile, basta per dimostrare che la linea non è nel dipinto determinatrice del valore del dipinto stesso che nei soli casi nei quali assurga ad un valore così straordinario come il citato dipinto di Michelangelo.

Negli altri capolavori della pittura il valore della linea complessiva e delle singole parti, si compenetra colla esecuzione pittorica in modo così profondo che ridotti a semplici contorni lo scapito risulta evidente.

Anzi quando delle opere di pittura non esistono i disegni eseguiti dagli autori stessi, non si deve separarli dall'effetto complessivo ammanendone i contorni desunti fosse anche da calchi fatti lucidando i dipinti originali. Il farlo è stato malvezzo dei tempi scorsi, che per fortuna la fotografia oggi ci risparmia, come ci risparmia le incisioni dei dipinti. Perchè il disegno di contorno dei singoli oggetti di un quadro non può offrire il lavoro completo che deformato in molti suoi aspetti. Lo sforzo poi

di isolare mentalmente i contorni del quadro che si osserva vale quanto quello di separare mentalmente il colorito ed il chiaroscuro per considerare ciascheduno parte a parte; ma queste separazioni nell'osservare con atto simultaneo tutto il dipinto ha un po' l'aria di essere una pretesa piuttosto che un atto veramente effettuabile, perchè il dipinto visto dal suo giusto punto di veduta non permette nè la separazione ben netta del modellato dai relativi contorni, nè la percezione distinta dello stesso modellato e davvicino è l'insieme del dipinto che sfugge.

Da quanto si è detto sul contorno e la linea, l'argomento si volge naturalmente al disegno.

Le definizioni sono la parte più difficile dell'insegnamento dell'arte, essa stessa mai sinora definita in una forma concreta, succinta e di universale accettazione.

Ciò che determina la prevalenza di alcune definizioni viene piuttosto dall'autorità che le enuncia che non dalla esattezza di esse. Alcune poi per iscopi che non appariscono immediatamente, rinchiudono talvolta falsità di affermazioni la cui

portata, nel campo dell'arte, può giungere sino a fuorviare il criterio più equilibrato ma incapace a sua volta di perfezionare la definizione.

Vediamo in riguardo al *disegno*, voce che tanto spesso ricorre nel giudizio sui dipinti, le osservazioni che si possono fare, poichè alla pittura non si può applicare strettamente la definizione comune del disegno riferita all'impiego della matita e che si esprime in questi termini: il disegno è l'arte di imitare con tratti le forme ed i contorni che gli oggetti ci presentano alla vista.

Nell'uso comune la parola disegno perdendo il significato larghissimo che si comprende nelle forme si è ridotta a sinonimo di contorno.

E tanto è vero che la parola disegno nella sua accettazione comune ha finito coll'indicare essenzialmente il contorno dei corpi, che volendosi chiaramente intendere o far intendere per disegno quello che deve esprimere oltre il contorno anche le forme, alla parola disegno è necessario aggiungerne comunemente un'altra e dire: disegno finito, disegno a chiaroscuro, disegno a colori, etc.

L'indeterminatezza della parola disegno, tanto più notevole che ricorre ad ogni momento nella pittura, nella scoltura e nell'architettura, che sono appunto dette arti del disegno perchè nel disegno

hanno il miglior loro fondamento, è un fatto degno di nota.

Ma l'unione intrinseca del disegno colle tre arti sta in questo, che non è possibile concepire e determinare delle superfici che non siano finite da linee ed il disegno è l'estrinsecazione per eccellenza della linea, purchè non si intenda ristrettamente per semplice contorno.

A distogliere da questa erronea interpretazione del disegno avrebbero quindi dovuto cooperare anzitutto gli artisti. I pittori particolarmente, che più sanno come nella pittura, per la difficoltà istessa del dare rilievo ad una superficie piana, l'occhio si posi di preferenza sui contorni degli oggetti dipinti, perchè ivi è dove il cozzo fra l'illusione ottica del rotondeggiare e sfuggire ed il piano rigido della tela è più violento. Ed i pittori sappiano ancora, meglio di chiunque altro, che quando è trovato il contorno dell'oggetto che si vuol dipingere il compito del disegno è tutt'altro che finito; ed anzi incomincia allora la vera difficoltà pel disegno pittorico, che è quella di riescire a modellare e colorire ogni parte del proprio oggetto in modo che scompaia, al possibile, il senso di piatto che principalmente per i contorni è tanto comune nella pittura.

Se prendiamo il pubblico in massa si può asserire che egli non giudica la pittura che dal contorno, da quella linea che tanto più dice all'occhio del riguardante, quanto più questi è prossimo a non capire affatto l'arte della pittura come rappresentazione completa della visione del vero.

Infatti risalendo il cammino dell'arte, dappertutto, si perviene al semplice contorno esteriore dei corpi e ad una tinta piatta per complemento. Qualche cosa di questo atavico modo di considerare gli oggetti rimane sempre nell'uomo moderno, nè si vede ragione di rinunziarvi ogni qualvolta l'artista si voglia limitare alla sommaria descrizione di un soggetto. Ma solo in questo caso la proprietà di questa parola, disegno, che delimita la linea dei contorni degli oggetti che si vogliono rappresentare, avrà la sua logica applicazione.

È necessario dunque togliere alla parola disegno, nella pittura, questa significazione isolata di contorno che ha finito per prevalere ed originare tanti equivoci che essa non è più oramai che un equivoco in sé stessa, come ci sforzeremo di dimostrare.

Prendiamo ad esempio un corpo dei più semplici, la sfera, che in sè rinchiude le proprietà princi-

pali dei corpi, quelle cioè di avere altezza, larghezza e profondità o spessore. Ora il contorno della sfera, che è il circolo, non ha in sè alcun potere di condurre l'occhio alla immaginazione di una sfera. Il rilievo di una sfera pari all'altezza ed alla larghezza, non può essere espresso dal solo contorno circolare e neanche se condotto dal compasso potrebbe diventare idoneo a destare il senso del rilievo, perchè l'idea di sfera non è data soltanto dal contorno ma dalla riunione di un modellato interno del circolo che raggiunga tutto l'effetto di rilievo che è particolare della sfera.

Ora perchè nei corpi sparsi in natura quelli esistenti in forma di superfici prive d'ogni spessore, sono i più rari da incontrarsi e perchè il disegno a contorno non è nella maggioranza dei casi adatto che ad esprimere la realtà dei corpi piatti, risulta evidente che la parola disegno, così come genericamente si usa, è quanto mai equivoca ed in ogni modo insufficente a sintetizzare l'oggetto della pittura.

Importa ancora considerare come il rilievo sia tanto strettamente congiunto all'effetto che produce il contorno da potersi affermare, che in un semplice contorno non si può inchiudere neanche l'attributo di esatta proporzionalità di grandezza

con un altro corpo se non sono ben definiti gli effetti dei rispettivi rilievi.

Se infatti uno dei due corpi per l'effetto del chiaroscuro aggiuntovi prende molto rilievo, bisognerà impiccolire il contorno dell'altro per ristabilire l'effetto di proporzione, e così al contrario. Questo legame, poco interessante finchè si limita la copia ad oggetti fra loro indifferenti, prende una importanza grandissima dove la proporzione è necessaria; nella figura umana, per esempio, nel rapporto fra il rilievo della testa ed il piano occupato dal torace ed anche da tutto lo sviluppo del corpo, ben sapendosi che è dal rilievo della testa, dalla grandezza che per l'effetto del rilievo viene ad acquistare, che si ricavano le proporzioni delle altre membra, sicchè nel quadro di figura sarà dove meno decide da sè il solo contorno senza il concorso del chiaroscuro ed anche del colorito.

Ma il disegno non implica soltanto giustezza di forme e di proporzioni: una figura è mancata se non dà senso giusto di moto e di espressione: anche nell'immobilità una figura deve *piantare*, esprimere cioè non solo che è pesante, ma che può stare diritta pure se non offre sostegno visibile; e tutte queste esigenze di mantenere forma, pro-

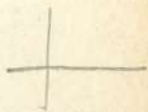
porzioni, giustezza di moto, senso di vita valgono anche nell'aggruppamento delle persone e delle cose, giacchè l'isolamento assoluto delle persone e degli oggetti se può essere talvolta un artificio utile per il risalto delle cose isolate, non è però una condizione insita della vita nè la preferibile per denotare gran valore d'arte.

Tutto questo disegno si può dire ancora privo del maggiore interesse, se pure risultando in qualche modo dal dipinto troviamo tuttavia dominare nel quadro la mancanza del rilievo proprio delle figure. L'appiattimento delle teste, dello stomaco, delle braccia, delle gambe per assecondare una mal fondata intelligenza dell'importanza del contorno dei corpi, tocca nella pittura un limite impressionante. Figure piatte come fogli di carta, negazione di possibilità di esistere conformemente all'essere umano, corrono come simboli di vitalità e realità insuperabili, mentre opere nelle quali l'intelligente vero dell'arte trova anzitutto rispettato il rapporto naturale dei contorni con il rispettivo rilievo delle parti contenutevi; figure nelle quali qualche difetto di contorno è esuberantemente compensato dall'illusione di rilievo secondo il piano occupato da ciascuna parte nel quadro tutto vivido di quel disegno che non

può essere ammirato se non risponde anzitutto alla necessità che i corpi figurati per esistere abbiano tutte le dimensioni richieste, si vanno mostrando a dito come esempi del più scorretto disegno.

Di questo disegno che circoscrive i corpi, ossia determina la linea di contorno presa così a sè, il pittore che imprende a condurre la propria opera per completarla in ciascuna delle sue parti coll'aggiunta dei colori, non ha ragione di prendersi grande pensiero.

Abituatevi a considerare gli oggetti che volete copiare come circoscritti od inscritti in poligoni regolari, con un po' di esercizio per tracciare a mano libera queste semplici forme entro le quali i contorni dei corpi presentano una serie di punti di contatto facili a determinarsi, così entro il poligono immaginario che entro il poligono tracciato effettivamente sulla tela, la questione si riduce a congiungere con una linea continua tutti i punti ottenuti, ed ecco il contorno bell'e fatto.

Oppure considerate sempre ogni punto dell'oggetto che volete copiare, in rapporto verticale ed orizzontale con altri punti circostanti più facili da determinare ad occhio sulla vostra tela, ed eccovi ancora un metodo facile per disegnare.

Ancora adoperate un reticolato attraverso il quale guardate l'oggetto vero ed un reticolato uguale o proporzionale tracciato sul vostro piano di lavoro. La linea di contorno verrà così facilmente veduta e copiata da esserne meravigliati voi stessi. Questo sistema era conosciuto anche dagli egizi delle più lontane dinastie.

Vi è un altro modo di assicurarsi una buona proporzionalità nel proprio quadro, ed è quello di mettere la tela allo stesso piano ed alla stessa altezza del modello, poi col pennello intinto di un sol colore molto liquido o col carbone infilzato in una canna seguire, come si avesse in mano la punta di un pantografo, tutti i contorni dell'oggetto vero. Specie di parallelismo che per risultato, secondo alcuni maestri, non ha l'eguale...

Infine c'è ancora un sussidio per chi trovi difficoltosi tutti i metodi accennati. Fate una buona fotografia ed un buon ingrandimento fotografico del vostro modello, lucidatene il contorno e trasportatelo sulla tela. E non abbiate timore che vi si critichi sul sistema preferito. Nessuno verrà a chiedervi il mezzo col quale avrete stabilita la vostra linea sulla tela. Nessuno s'interessa se voi avete adoperato reticoli, traguardi, prismi, camere oscure o pantografi, nè se sapete di-

segnare una figura partendo dalla testa per arrivare ai piedi, o cominciando dai piedi per andare su su fino alla cima del capo.

Peccato però che tutti questi e quanti altri modi si potessero escogitare per giungere a mettere sulla propria tela una linea ridotta alla precisione dei contorni del vero, non insegnano a capire che cosa sia il carattere del vero ed in che consista l'arte, la quale non ha per fine di fissare tutte le minuzie del vero ma rilevare l'espressivo ed il significante, ossia quei rapporti di proporzioni o di forme per le quali scomparendo il mezzo si viene ad evocare un'immagine viva, che non potendolo essere per la materia impiegata non lo è più neanche per l'esattezza della copia.

L'oggetto del disegno abbraccia per ciò colla linea apparente del contorno l'insieme delle parti dalle quali risulta il senso del rilievo o con la giustezza dell'azione il senso dell'immobilità o della vita, quanto dire che disegno è proporzione, modellato, rilievo, espressione e moto.

Tecnicamente questo disegno così complesso, al quale per la pittura devesi ancora aggiungere il colore, ha pur sempre il suo elemento fondamentale nella linea che potremo riscontrare ora

materiata in un seguito di punti di colore visibile come è per lo più nei contorni o dove si sovrappongono oggetti o parti differenti, ora virtualmente suggerita dall'insieme del modellato.

A chiarire la dimostrazione converrà per un momento esaminare il meccanismo plastico della creta nella scoltura, meccanismo che ha una grande analogia con quello dei colori nella pittura, sebbene questi si adagino, guidati dal pennello, su di una superfice piana mentre lo scultore anche nel bassorilievo più delicato segue un andamento che colla superfice piana non ha rapporto, se non che in alcune direzioni.

L'atto del plasmare con la creta, dare cioè estensione di superfice alla creta simile all'oggetto che si vuole imitare, è nella pratica della scoltura più comunemente inteso come una ricerca dei piani nei quali astrattamente può essere ridotta la superfice di qualsiasi oggetto. In fatto però i piani non sono che linee seguentisi senza interruzione come fili aderenti gli uni agli altri, onde l'atto del plasmare si risolve in un atto comune col disegno a matita nel quale una punta soltanto riesce pure a dare effetto di continuità di superfice segnando tante linee contigue l'una all'altra.

Il plasmare dello scultore è un disegno infinito, ben lo sanno i professori di quest'arte, nè in fondo diverso è il lavoro del pittore quando col pennello riempie di colore la superfice del proprio dipinto, modellando ciascuna parte dell'oggetto figurato.

La superficie sulla quale opera il pittore effettivamente è piana, ma sotto l'intelligente applicazione del colore variamente graduato, si trasforma per l'occhio come in un rilievo reale e l'illusione di seguire l'andamento dei piani si traduce altresì in una serie di linee colorate che non ha più nulla di comune coi caratteri della superficie piana.

Per tutto quanto si è detto, il disegno nei rapporti con il dipinto, piaccia o non piaccia la lunghezza della definizione, meglio resterebbe espresso in questi termini: l'arte di proporzionare le varie parti dell'oggetto rappresentato per mezzo di successioni di linee per le quali abbia nascimento e visibilità con il contorno esteriore dei corpi, anche il loro rispettivo rilievo, un determinarsi cioè della forma che si insinua in chi guarda con effetto simile al vero, nel quale non esiste però mai linea materiata di solo contorno.

CAPITOLO VII.

Il colorito. — I trattati d'armonia dei colori. — Le teorie scientifiche della luce e dei colori.

La lentezza dei progressi della pittura nella parte tecnica supera di gran lunga l'idea che in generale se ne può concepire.

A noi adesso sembra facile pensare e credere che l'uomo mosso istintivamente alla imitazione delle cose che gli si presentavano all'occhio, tracciasse dei contorni schematici di qualche oggetto e poi alla meglio, per lo stesso istinto, dovesse ricorrere a qualche sostanza cadutagli casualmente sotto mano e impiastricciare lo spazio vuoto fra i contorni, e così si sia iniziata dappertutto la pittura come la cosa più semplice di questo mondo.

Ma la ricostruzione del cammino percorso da questo modo di esprimere il pensiero e la sensi-

bilità umana dimostra invece quanto laboriosa e lenta e subordinata a condizioni di collaterale progresso dello spirito dell'uomo fu tale conquista.

Nel bambino come nell'uomo completamente incolto si adombra anche oggidì l'ordine seguito nei primordi dal linguaggio grafico.

Dapprima insorge l'istinto della copia che si rivela per una inquietudine e l'insistente ricerca di alcunchè inspiegabile al ricercatore stesso ed agli astanti, finchè il segno casuale di qualche arnese tagliente, per successione d'idee viene a suggerire il pensiero di tracciare, incidere qualche contorno visibilmente ricavato da alcun oggetto circostante.

Il disegno così potè mostrarsi sino nelle epoche più lontane dell'esistenza dell'uomo, negli avanzi delle epoche preistoriche, prima dell'età del ferro e del bronzo, perchè bastasse una pietra ad incidere un osso e sia su degli ossi rinvenuti in caverne dell'età della pietra che comparvero i primi cimeli del disegno.

Per il colorito, è facile comprendere come per averne dei saggi antichi sia necessario discendere assai nella storia del genere umano, anzi non se ne conoscono se non appartenenti alle epoche sto-

riche, spazio che non è ancora ben sicuro neanche fra i geologi se si aggiri fra centinaia di migliaia d'anni o milioni d'anni.

Giunto l'uomo a dimostrare il senso del colore riempiendo gli spazi lasciati vuoti nel disegno con qualche tinta uniforme, piatta come se i corpi non avessero alcuna modellatura, questo progresso si arresta ancora per secoli.

Nei nostri Musei d'arte antica le pitture bizantine vi appariscono come l'infanzia più arretrata della pittura, quasi un primo balbettare dell'uomo nel linguaggio dei colori, mentre non fu che l'estremo decadimento di un' attività intellettiva conservante ancora in modo visibile le traccie d'un completo sviluppo raggiunto in tempi più lontani.

In quelle rachitiche membra infatti, in quelle colorazioni ora scialbe ora troppo intense, ma sempre sconcordanti dal vero, in quelle ebeti attitudini, in quell'amplificazione del mostruoso, che fa pensare ad una degenerazione della razza umana che non vede lo scempio che fa della sua propria immagine, è tuttavia tanta differenza di tratti e colori che basti almeno a significare una distinzione di sessi, una percezione che le cose esistenti non sono tutte di un sol colore.

In cospetto dell'arte bizantina meno interes-

sante ci pare impossibile che possa essere esistita una pittura ancora più meschina e povera del senso del colore, nei riguardi della figurazione dell'uomo, perchè i Musei dell'arte egizia sono più rari e dell'arte assira e babilonese sono ancora più rari i frammenti.

Ma gli storici della pittura greca affermano che all'epoca di Solone, quando cioè si sapevano già concepire ordinamenti di leggi famose, pure non si sapeva vedere lo sconcio dell'occhio di facciata sulle teste di profilo e la pittura, oltre al monocromatico, si compiaceva immensamente delle immagini a soli contorni riempiti di nero. Dippiù i greci non giunsero a differenziare coi colori i sessi se non dopo averne veduto l'esempio nella pittura egiziana e sempre trattandosi di tinte perfettamente piatte, vale a dire confermando come fu difficile impadronirsi del colore e portarlo alla perfezione moderna.

Eppoi non bisogna confondere la facilità di imitare con quella di trovare i mezzi di avvantaggiare l'imitazione e pur questa perfezionare. Così nel colorire, dei mezzi come il primitivo encausto dei greci non pare dovessero contribuire molto a far progredire quell'arte, pure a detta degli storici riuscendo a capolavori che la perfe-

zione raggiunta nella scoltura impone di ritenere meravigliosi, sebbene la dote del colorito sia molto, ma molto assai, più rara di quella del disegnare e scolpire: onde nel senso pittorico sono più che lecite le reticenze e quasi ragionevole il dubbio che le pitture greche del miglior tempo della scoltura non avessero che pochi rapporti colla verità oggettiva raggiunta in seguito dalla pittura, confermando molte induzioni un'ascensione continua dell'occhio ad una sensibilità maggiore nella percezione dei colori.

Eppure i rapporti fra l'idea pittorica e la sua virtuale estrinsecazione sono dei più facili a concepirsi. Non occorre grande immaginazione per inchiudere mentalmente in una cornice un angolo qualsiasi di vero o le sembianze di una persona od un raggruppamento di più figure. L'insieme delle linee può essere trasportato sulla tela con tanti mezzi sussidiari che dimostrano come il disegno sia una forma d'arte meno difficile della pittura. Le vere difficoltà insorgono quando si tratta di venire ai colori. Nell'accingersi al dipingere si ha la comprensione reale di quello che diventano i metodi, le teorie, i precetti per chi è davanti alla nudità desolante della tela bianchissima, antitesi di ogni immagine colorata; e

come debbano essere più pochi gli artisti che sentono veramente in sè la forza di superare tutte le resistenze nascoste in una materia così malleabile ed ubbidiente come apparisce essere il colore posto sulla tavolozza e quanto inganno vi sia nell'invito che essa sembra porgervi!

Ma l'attrattiva principale della pittura è nella unione intima che essa fa del colore alle forme, che insieme deriva dal vero. Ora, essendo la compenetrazione del colore nelle forme eseguita dallo stesso artista, sembrerebbe che il ricavare le forme ed il colore dovesse appartenere alla stessa facoltà di imitare ed in conseguenza chi sa disegnare sia altrettanto abile nel colorire.

Ma in realtà accade molto spesso che alla dote di riescire nel disegno non corrisponda l'altra del colorito, per il quale non si intende soltanto il colore esatto dei corpi considerati uno per uno, ma l'armonico loro legame, che non è sempre nel vero che ci cade sott'occhio, ma che si esige nell'opera d'arte di pittura.

Anzi l'esigenza del senso di armonia nel colorito grava tanto sull'opera di pittura, che, priva di questa qualità, se non scompare del tutto il suo valore come opera d'arte, scende di tanti gradi da dimostrare per questo solo fatto come

sia venuto comune il dire che " senza il colorito la pittura sarebbe nulla „. Se non che forme e colori non essendo equivalenti non potrebbero in nessun modo risiedere nello stesso artista per un necessario legame.

Il privilegio di ritrarre il colore non risiede proprio nell'occhio, inteso come facoltà di vedere ma in una particolare attitudine dell'intelligenza che è quella di intuire come dai colori della tavolozza si riesca a produrre delle tinte simili a quelle degli oggetti che si vogliono copiare.

Se si trattasse di passare meccanicamente i colori dalla tavolozza sulla tela perchè già esistenti su quella in tutte le possibili tinte, i pittori sarebbero in un numero infinitamente maggiore di quello che si contano, ma perchè i colori che adopera il pittore non hanno che una relazione indiretta rapporto ai colori del vero, sì che occorre trasformarli per mezzo dei miscugli, avviene che il pittore rimanga colui che ha l'intuito sufficente del prodotto dei miscugli e sia inetto al dipingere chi manca di questo istinto.

La capacità di vedere il colore degli oggetti naturali e di tutto ciò che l'occhio può scorgere rimane dunque simile in chiunque possiede l'occhio normale, ma non tutti sanno coi colori alla mano

ritrarre bene i complessi colori del vero. Se ciò non fosse, sarebbe un dissidio continuo nell'umanità a decidere di ciò che è uguale nei colori, mentre tutti certamente distinguono se in una stoffa vi è una macchia, se due tappezzerie sono eguali di colore e via dicendo.

L'occhio quindi nel rapporto colla pittura sta come l'orecchio in rapporto alla musica, che per non sapere cantare o suonare o scrivere musica non vuol dire che non si possa magnificamente gustare l'opera d'arte musicale.

L'intelligenza poi del colorito come risultato armonico di tutti i colori che formano un dipinto è condizione ancora per sè disgiunta dalla facoltà di vedere nel vero i corpi pel colore che hanno presi ad uno ad uno. Vale a dire che si può essere dotati della capacità del miscuglio dei colori della tavolozza sino a copiare esattamente il colore dei corpi esistenti in natura guardandoli ad uno ad uno, ma senza riescire a cogliere quel legame che pure spesso assumono in natura i più svariati oggetti che si presentano al nostro sguardo. Ciò che non è ancora l'armonia dell'arte, perchè se nel vero può accadere l'intrusione di un colore fastidioso allo sguardo l'arte vuole che sia rigorosamente escluso.

Ma sia in una sensibilità maggiore della vista o in una attitudine intellettiva particolare dove risiede la facoltà di armonizzare i colori, ciò che importerebbe di più sarebbe il potere stabilire se fosse possibile acquistare tale facoltà per mezzo dell'insegnamento: determinare cioè se, ammessa la dote indispensabile di sapere ricavare dai colori della tavolozza delle tinte analoghe a quelle offerte dagli oggetti del vero, all'esercizio pratico dell'imitazione si potesse unire un complesso di norme che fossero di guida ad evitare i disaccordi dei colori dimostrandone le cause ed ordinandole in modo che ne risultasse una legge generale alla quale potere ricorrere nei casi dubbi o controversi.

Abbenchè non vi siano fatti precisi che inducano a trovare analogia diretta fra la pittura e la musica, tuttavia per la consuetudine di alcune parole comuni alle due arti, come *accordo* ed *armonia,* che convengono alle due arti nel senso analogo di piacere o sgradimento che producono tanto i colori quanto i suoni in determinati rapporti, posto il discorso sull'accordo e l'armonia dei colori, involontariamente il pensiero ricorre alle leggi musicali, alla loro costituzione formale e all'idea che per la pittura sia da aspettarsi un

trattato che segua parallelamente l'argomento musicale, non d'altro abbisognevole che di sostituire al nome delle note quello dei colori, al numero delle vibrazioni sonore il numero delle onde luminose.

Ed i trattati scritti partendo da questo falso criterio istintivo sono già parecchi e di nessun profitto per il pittore, il quale non può a meno di sorridere vedendo apprestarglisi i colori pesati in oncie e grammi o misurati in cifre ridotte sino ai milionesimi di millimetro.

Rood con pochi esempi persuade della inutilità e vanità di simili tentativi e più semplice ancora apparisce l'errore di tali ricerche riflettendo come gli organi della vista e dell'udito siano conformati in modo così diverso da escludere ogni possibile comunione di azioni fisiologiche, pure non potendosi negare che una base comune di fatti si debba riscontrare quando il suono e la luce si considerino all'infuori del senso particolare sul quale agiscono, e cioè come forze dinamiche quali siansi, come appunto sono le energie da cui procedono l'onda sonora e l'onda luminosa.

E difatti il suono e la luce hanno comuni la riflessione, la rifrazione, l'interferenza, ecc., ma cose di troppo lontano interesse mentre il pittore dipinge.

La comunanza effettiva che possiamo trovare dunque fra la pittura e la musica si riduce all'analogia di due distinte impressioni: quella del piacere che ci destano alcuni colori o soli o combinati a due, a tre od in successioni innumere quante ne potranno trovare i veri pittori che saranno: ed il disgusto e la repulsione opposti di certe associazioni di colori che straziano l'occhio incapace di sopportarne l'effetto.

Tra questi due estremi evidentemente è possibile una graduazione infinita di rapporti, che sarebbero forse quelli di cui si aspetta la determinazione in formule precise. Ma il pittore non può mai dimenticare che la sua arte è nulla se non diparte e si appoggia sul vero, sorgente infinita ed inesauribile che non esige altro e miglior trattato per essere interpretata, che il non dimenticarsi mai di amarla ed interrogarla, non colla superbia del presuntuoso di essere il solo capace di intenderla ma coll'amore e la umiltà del fedele che non rinunzia ad alcun aiuto gli possa essere offerto per meglio comprenderla e penetrarla nella misteriosa ed infinita sua costituzione.

Eppure della cognizione scientifica dei fenomeni luminosi sembra che il pittore non veda il legame coll'arte. Il sapere che la luce proveniente in linea

retta dal sole o da qualsiasi sorgente luminosa si ripercuote su quanti oggetti incontra in direzione uguale a quella di provenienza, sembra non destargli altra idea che quella di un filo luminoso penetrato in una stanza buia da un piccolo foro e che percotendo su di uno specchio lancia un altro filo luminoso con un angolo che gli è indifferente, perchè, ridotta l'idea della riflessione della luce a tale meschinità d'idea, non vale la pena infatti di conoscere quale sia l'angolo che risulta.

" Se però egli volesse pensare ad una tela bianca rischiarata da una dozzina di sorgenti luminose differenti, come possono essere gli oggetti diversi che sono nella stessa stanza riflettenti della luce colorata, vedrebbe che la gradazione definitiva della tela dipenderebbe non solo dall'essere bianca ma ancora dalla presenza e prossimità delle tende, dei libri, delle sedie e d'un gran numero d'altri oggetti. Il colore definitivo non sarà dunque bianco, ma una tinta inesprimibile che solo un pittore saprebbe imitare. Quando si tratta di oggetti colorati, la complicazione è ancora più grande.

" Supponiamo che si tratti di una tela rossa: se la luce che riceve da qualche oggetto vicino sarà ad esempio verde, il rosso tenderà all'aranciato; se la luce aggiunta sarà gialla, l'aranciato

sarà ancora più vivo; se invece le luci attornianti saranno azzurre o violette, la tela rossa passerà al cremisi od anche al porpora. Gli effetti più magnifici sono quelli presentati da luci differenti, come quelle dei raggi gialli del sole e quelli azzurri del cielo puro; i colori degli oggetti possono così modificarsi in maniera meravigliosa e produrre effetti magici che sfuggono quasi all'analisi „ (Rood).

Ecco la riflessione vista da un punto certamente più interessante ed imprevisto forse per chi non si era fissato che su quel filo di luce solare, visto in un'esperienza scolastica percuotere un vetro e riprodursi ancora in un filo di sole verso il soffitto della stanza d'esperimento.

La riflessione della luce è il fatto dal quale dipende la colorazione di tutto il mondo visibile, e la varietà dei colori è modificata ancora dacchè tutti i corpi non riflettono la luce che li colpisce, ma parte ne trattengono, parte esce trasformata. In conclusione, come sono infinite le cause che determinano il colore dei corpi che vediamo, infinite sono le tinte e la costituzione delle tinte dal vero, sicchè l'idea di quelle tinte piatte, terrose, inerti, colle quali così ordinariamente si traduce il vero, sono tutto quello che di meno

intelligentemente si può vedere nel vero e tradurre in pittura.

Il pittore che dimentica la legge di riflessione della luce è in rischio continuo di falsare anche l'armonia dei colori stessi che interpreta, alterando la legge che li produce; onde è evidente che il sapere tali leggi ed applicarle col massimo criterio e l'osservazione sempre vigile ed illuminata del vero non possono che condurlo anche verso l'armonia giusta degli stessi colori.

Così dicasi della conoscenza e della applicazione dei colori complementari.

Press'a poco tutti sanno che si dicono tali quei raggi colorati della luce che riuniti a due a due riproducono la luce bianca: cioè se nella camera oscura si riuniscono il rosso ed il verde dello spettro solare, si ricompone la luce bianca, così col giallo ed il violetto, coll'aranciato e l'azzurro. Comunemente questi colori si dicono opposti e nei loro effetti approssimativi erano noti anche ai pittori antichi, non al di là però di quello che lo sappiano anche le donne valendosene nelle acconciature. Ma le leggi che reggono questi colori, possono suggerire al pittore ben altre applicazioni, e aiutarlo per esempio nell'indagine sulle ombre. Perchè tutte le ombre partecipano del

colore complementare della luce determinante l'ombra ed in parte anche del colore complementare dell'oggetto che riceve l'ombra. Questa legge vige costantemente anche quando nella stanza dove il pittore lavora c'è poca luce e le cose che copia producono ombre oscurissime. È evidente che ricordando questa legge cadrà meno nello scuro esagerato, che offusca per solito tutti gli effetti di luogo racchiuso, dacchè, si può dire, si dipinge, e non parliamo poi dell'aiuto ad interpretare le ombre nell'aperto, dove i colori complementari si manifestano più esplicitamente, perchè le luci e le ombre sono decise. Ma siccome il fenomeno avviene anche dove le luci e le ombre sono tenuissime, tanto che a voler partire da quello che vede l'occhio non si potrebbe che cadere nell'incertezza, è evidente che la nozione della regola riesce di non poco aiuto. Non si può mettere in dubbio che la sola presenza di piccole ombre sbagliate basta per introdurre note false che per quanto tenui siano in sè, pure producono il loro effetto diminuendo il senso di naturalezza dei colori, nei quali questi errori sono commisti, e ciò sempre a scapito dell'armonia. Ma se lo studio delle leggi dei colori non avesse portato ad altro che alla scoperta degli effetti del con-

trasto e di tutta la serie delle sensazioni prodotte sul nostro occhio dalle opposizioni dei colori, il pittore ne sarebbe già beneficato in maniera così grande da persuadersi che solo applicando intelligentemente questi effetti, ciò basterebbe a trasformare la sua opera in modo da rendere irriconoscibili a lui stesso i lavori propri eseguiti avanti e dopo tali nozioni. Le leggi del contrasto; ma in quale mai scuola di pittura si fa parola del contrasto e delle azioni fisiologiche dei colori sulla retina e delle mille esperienze istruttive che ne seppero ricavare dapprima lo Chevreul e poi tutti gli scienziati che se ne occuparono sino al Mile, che scoprì come i colori del pittore potessero in parte funzionare a guisa di raggi di luce e dette origine alla tecnica che oggi si dice divisionismo?

Ma restando nell'argomento dell'importanza dei colori complementari per l'armonia del dipinto, perchè mai dovrebbe esserci l'inutile sussidio di una formola matematica, perchè il pittore sappia che per temperare l'effetto di un rosso troppo vivo gli basterà ricorrere a qualche leggero tocco del colore complementare, introdotto nello stesso rosso, mentre a fare parere più vivo il medesimo rosso basterà che adoperi ancora il verde, non per inframmetterlo al rosso, ma porvelo accanto?

La grande forza della pittura è rappresentata dalla legge del contrasto, per il quale l'artista può acquistare il facile maneggio delle opposizioni e bilanciando le impressioni ottenere l'equilibrio dei colori contrari nello stesso tempo che gli è permesso di introdurre nella propria opera quella varietà di effetti che preserva dalla sazietà sempre prossima tanto alla ricchezza straordinaria, come alla austerità più severa delle colorazioni.

“ Dopo avere contemplato delle grandi superfice coperte di numerose varietà di colori caldi, nulla equivale al piacere di riposare l'occhio su qualche tinta leggermente opposta; così quando un dipinto è sopratutto composto di tinte fredde ed azzurrine, qualche tocco di un colore caldo gli dona una forza ed uno splendore straordinario „ (Rood).

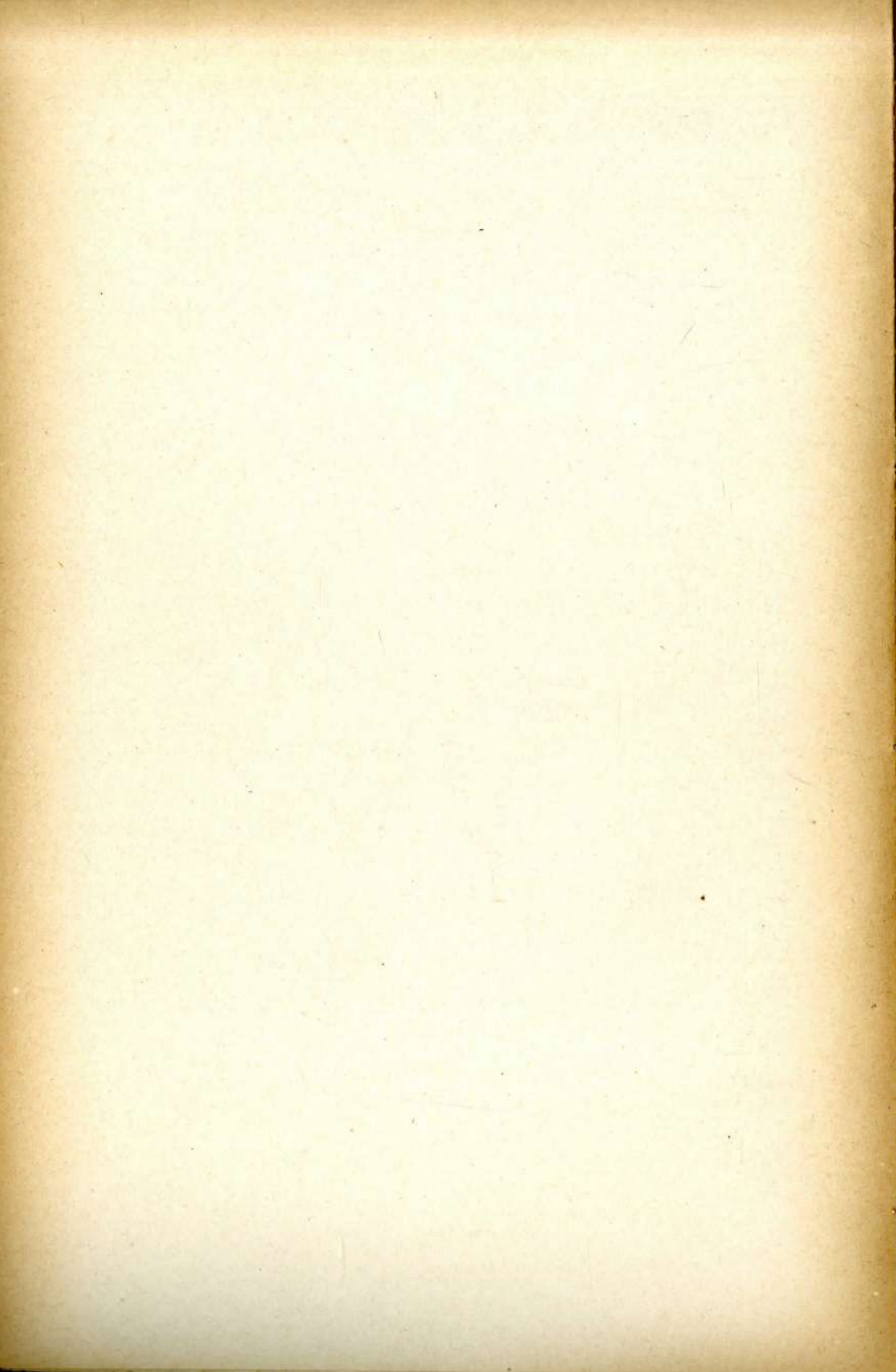
L'armonia dei colori è subordinata all'armonia delle luci e delle ombre. Dei colori che presi isolatamente ci sembrerebbero belli e armonici, sottoposti a luci ed ombre in disaccordo ci riescono sgradevoli ed urtanti. Ed eccoci ancora al sussidio prezioso delle osservazioni scientifiche, *negli effetti dell'aumento e della diminuzione della luce sui colori*, ma non è certamente qui il caso di malamente ridurre in cenni quelle dimostrazioni e quelle esperienze che prendono tutta la loro forza dal coordinamento

stesso della esposizione e dal novero dei fatti che Chevreul, Helmholtz, Bruke e Rood più particolarmente, riuniscono nelle loro teorie scientifiche dei colori.

L'artista moderno può dunque trovare un materiale di aiuto che se non è il trattato d'armonia auspicato dai sognatori di un sistema per fare i quadri, pur nondimeno per le applicazioni ed i risultati ottenuti, ha dimostrato abbastanza che non invano vi può rinunziare l'artista ed è dimenticato o non voluto nelle scuole.

Checchè si pensi dell'aiuto scientifico in quanto riguarda i colori, sarà sempre difficile dimostrare come non debba avvenire che l'ommissione o l'alterazione delle leggi che reggono gli effetti dei colori non abbiano da contribuire a rendere difettosi i dipinti nei quali tali leggi furono arbitrariamente interpretate e ciò anche non possa bastare, anzi essere l'implicita ragione del mancato effetto di molti dipinti. Oggidì l'artista non si forma più compiutamente nella scuola e come trova il tempo per dedicarsi ad esperienze e ricerche per la speranza di trovare dei colori che gli risparmino il cruccio della luminosità insufficente, può anche trovare qualche po' di tempo per rendersi famigliari delle cognizioni che non basta

avere sfiorate superficialmente per dire di averle apprese, ma che bisogna avere bene immedesimate con una verifica continua sugli spettacoli offertigli dal vero, perchè l'applicazione loro al prodotto artistico perda ogni carattere teorico o scolastico e diventi nerbo e vita del proprio temperamento.

Il pittore non deve d'altra parte temere che si pretenda di convertirlo in uno scienziato esigendo da lui la familiarità con quelle nozioni riguardanti i colori e la luce, delle quali più particolarmente si occuparono Chevreul, Helmholtz, Bruke e Rood. Egli può trovarle ancora più riassunte da alcuni autori italiani, che come il Belloti ed il Guaita, persuasi della utilità della loro diffusione fra gli artisti ed il pubblico, le ridussero alle proporzioni di manuali popolari. Paul Signac afferma anzi, che la somma di tali nozioni può essere appresa in poche ore. Senza essere tanto ottimisti riteniamo che in poche ore si possano leggere e..... dimenticare, mentre ciò che importa è afferrarne il rapporto coll'arte e penetrarne l'essenza per saperle applicare al dipinto o, come si è già detto, assimilarle così che il beneficio risulti non per l'aumentata cognizione dell'artista, ma per il visibile perfezionamento della sua opera.

CAPITOLO VIII.

Riassunto del disegno e del colorito.

Come riassunto di quanto si è detto sul disegno, il colorito ed il chiaroscuro, non è fuori luogo indagare perchè l'eccellere nel disegno sia a scapito di qualche altro pregio o qualità d'arte come il chiaroscuro ed il colorito, ed il colorito trascini a minor esattezza di forma, come dove prevale l'effetto dei lumi e delle ombre restino travolti e il disegno e l'armonia delle tinte.

Senza dire che ognuna di queste qualità richiede doti spiccate e prevalenti che non si governano a volontà, ma sgorgano quasi inconsciamente nell'atto del lavoro e v'è altresì di ciascuna di esse una condizione di esistere che è subordinata al fatto di lasciarle prevalere.

Che dal loro complesso nasca l'opera di pittura

perfetta fu un'opinione emessa, non una prova sinora raggiunta. E concesso anche che qualche volta nel vero possa presentarsi all'artista un aggruppamento di figure che riunisca tali perfezioni di forme quali poteva ideare Raffaello, un effetto di colore pari a quello delle migliori opere di Tiziano, una distribuzione di luci e di ombre come guidata dal genio del Correggio, è ammissibile, diciamo, che tale perfetta visione si potesse immobilizzare per tutto il tempo necessario a riprodurla sulla tela e permettere all'artista il controllo necessario per tante perfezioni di forma, colore e chiaroscuro?

Non potendosi immobilizzare nessun vero vivo per comodo dell'artista, la possibilità di un'arte così perfetta rimane dunque nella sola concezione dell'artista, in quella idea che espressa verbalmente o scritta si può anche ritenere interessante e degna di essere tradotta in opera, ma che rispetto all'arte del dipingere non ha valore sino a che non sia effettivamente concretata in un dipinto rispondente a tale perfezione. Mengs che perseguì tale utopia è rimasto il Mengs che tutti conoscono e che sarebbe forse assai più ammirato se quanti ne considerano le opere potessero dimenticare il còmpito che si era prefisso, dimo-

strando così ancora una volta che le utopie sono... utopie, che l'arte non è il prodotto di un sistema filosofico nè di un procedimento metodico comunque prestabilito, se non in quanto tutto ciò abbia possibilità di essere tradotto in atto plastico ed accessibile all'intelligenza nostra per via degli occhi.

Ma ritornando alla dimostrazione del perchè disegno, colorito, ombreggiatura rimangano fatalmente pregi distinti nella generalità degli artisti, possiamo limitarci ad un esempio, che riassume pressochè tutti i casi.

Non esistendo ancora questa fenice d'artista che riunisca in sè le doti per raggiungere nelle cose sue la perfezione del disegno, del colore e del chiaroscuro — pur avendo lo spirito critico per riconoscere i pregi e le deficenze del proprio lavoro — supponiamo che quest'artista sia prevalentemente disegnatore e voglia ritornare su di una mano riuscitagli soddisfacente per la forma, ma ancora difettosa pel colorito.

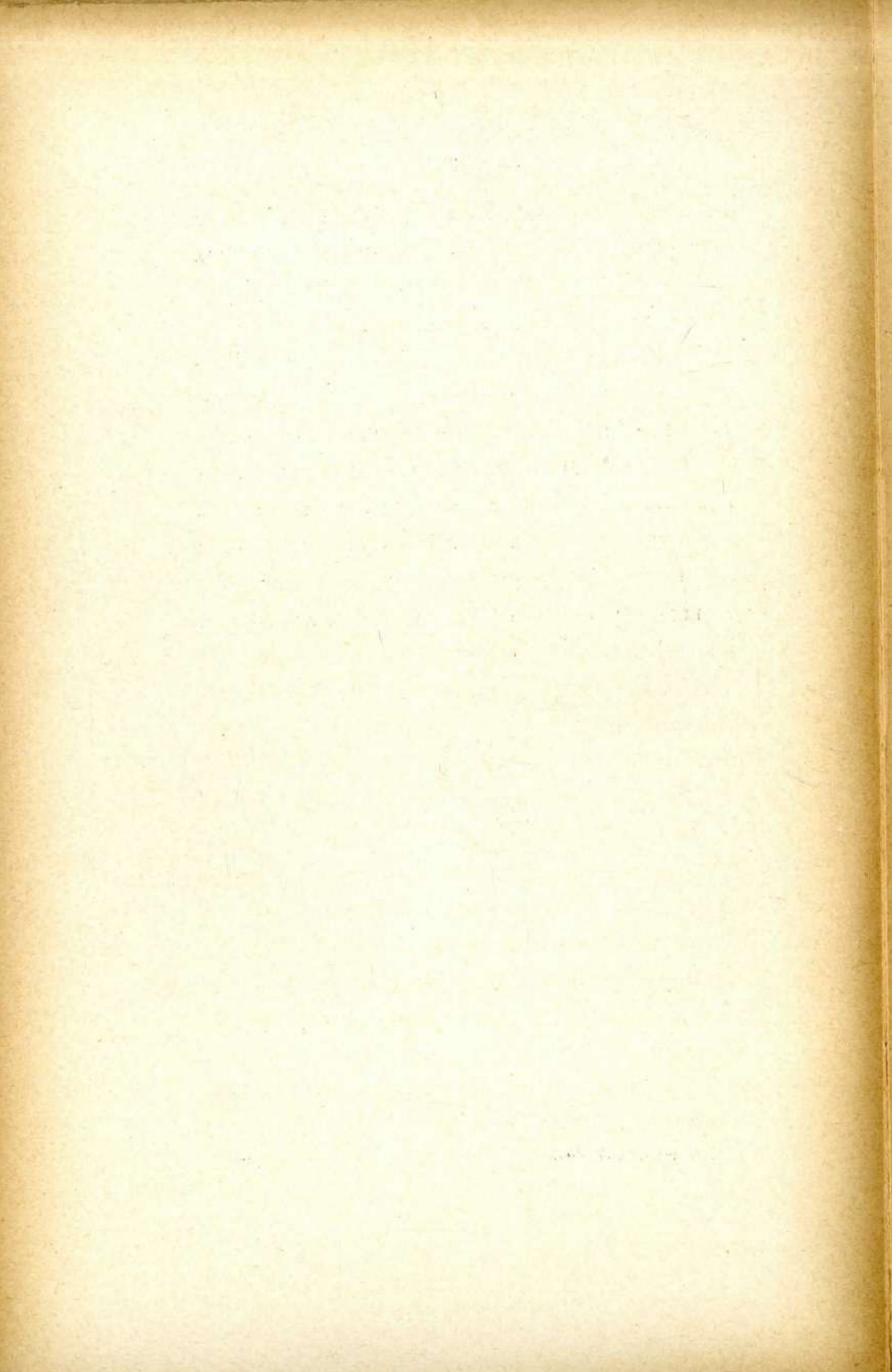
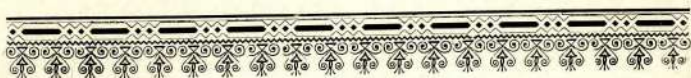
Per raggiungere questo bisognerà che egli rifaccia la mano, non c'è via di mezzo, giacchè non può essere col ripiego di qualche tocco che si fa una mano tizianesca, occorre anche spontaneità ed unità d'impasto, quell'uscita di getto

che inchiude appunto il prevalere di una dote piucchè dell'altra in ogni artista. Ma le cose di *getto* non si rifanno due volte, perchè implicano uno sforzo supremo, una tensione acuta di tutte le energie, che raggiunge quasi l'incoscienza degli atti singoli dei quali è composto.

L'artista prevalentemente disegnatore ritornando sulla mano compiuta nella miglior condizione sua di eccitazione suprema per espletare le sue qualità, per aggiungere al suo lavoro un requisito che non gli è spontaneo, il più delle volte non riescirà a ripetere il disegno di quella mano colla stessa perfezione di prima, vi introdurrà forse qualche miglioramento dal lato del colorito, ma in qualche parte del disegno deve infallantemente riescire disforme; bisognerebbe per risultare precisa che fosse il prodotto di uno stampo!

Perfezionato il lavoro in un senso colla ripresa, perde in un altro. Ecco la legge del lavoro nella pittura, quando questo lavoro è il dettato della critica a freddo, quella cioè che non si compie dall'artista nell'atto stesso del lavoro durante l'eccitazione, che, come si è detto, fa creare l'opera di getto.

Però, come il colore rimane in sè un mezzo

inetto a dare somiglianza di forma all'istessa guisa che il disegno non può suggerire alcuna idea di colorito e l'uno e l'altro insieme privi di chiaroscuro mai più arriverebbero a dare completa illusione di vita reale, vale a dire illusione che gli oggetti raffigurati sembrino occupare effettivamente uno spazio come è condizione ineluttabile di ciò che esiste, così la pittura deve essenzialmente essere il sincrono concorso del disegno, del colore e del chiaroscuro proporzionati in un solo necessario rapporto, quello cioè che offra la maggiore possibile illusione di naturalezza al dipinto.

CAPITOLO IX.

La luminosità. — Come si può osservare — e come si dà prova di non comprenderne il significato. — L'ambiente chiuso. — Il paesaggio.

La trascuratezza nella quale cadde l'arte riguardo gli effetti luminosi perchè l'impotenza stessa dei mezzi tecnici adoperati non era fatta per intrattenere l'artista più specialmente dove più deboli si mostravano le sue forze, doveva necessariamente condurre a dare un'importanza secondaria nel quadro all'effetto luminoso, e poichè l'artista non confessa così facilmente le sue debolezze, a cercare di volgere in suo pro anche il difetto stesso dichiarando l'effetto luminoso un elemento secondario del quadro oppure un elemento nel quale pure poteva mostrarsi la sua forza inventiva! E quindi passare dall'ossequio al naturale, al fantastico che in fatto di luce è

tanto ammissibile quanto il fare a capriccio colle regole prospettiche o il fare della anatomia fantastica.

L'espressione *giuoco delle luci* venne indubbiamente dall'abuso che hanno fatto i decoratori delle leggi di propagazione della luce introducendola ove naturalmente non avrebbe mai potuto penetrare, inventando riflessi non giustificabili nè possibili, dove non sono o non potrebbero essere corpi riflettenti e via di tal passo.

Oppostamente agli inventori di capricci luminosi stanno in numero più grande gli incapaci di discernere gli effetti più significativi della luce, ma che ad ogni obbiezione loro mossa, innalzano come ragione inoppugnabile il loro: Ma il vero era proprio tal quale!

Se il quadro riesce piatto, tagliente, stonato c'è sempre la giustificazione della loro precisione infallibile ed i più fieri in questa convinzione di osservanza scrupolosa del vero sono quelli che si professano sinceri.

Certamente in alcune condizioni di luoghi e d'atmosfera, come nelle immense pianure e nelle lande, mancando, per i pochi oggetti che vi si possono trovare, termini di confronto o quell'aiuto di scorci e di tonalità differenti che facilitano le

illusioni di distanza, è quasi immancabile la caduta nel piatto e mancanza d'ogni rilievo, così come per le grandi trasparenze d'aria a grandi altezze, dopo il vento, il tagliente degli oggetti raggiunge sino l'inverosimiglianza; ma il più semplice criterio di evitare questi spiacevoli effetti perchè non viene mai a questi sinceri estimatori del vero?

Ogni paese, ogni clima e si può dire ogni momento del giorno presenta singolarità, bizzarrie di effetti talvolta in contraddizione anche col carattere particolare di una regione e di un dato clima, ma nessuna teoria più strana si potrebbe instaurare di quella che dell'arte di un paese non potessero giudicare che i cogniti delle accidentalità meno apparenti, ed invece dei caratteri più espressivi pei quali un luogo è facilmente riconoscibile si abbia da preferire il bizzarro e l'accidentale.

Ciò equivale senza dubbio al criterio di chi imprendendo il ritratto di persona conosciuta aspettasse il momento nel quale per preoccupazione interna o per malore si presentasse così sconvolto nel viso da non essere più riconoscibile che dai più intimi. Questo ritratto come opera d'arte a sè potrebbe anche reggere ed avere dei

pregi, ma purchè questi se non subordinati all'assomiglianza individuale siano corrispondenti alle qualità ed ai caratteri generali dell'uomo, le proporzioni cioè delle membra, la naturalezza dei moti, il senso della vita. Mai più accidentalità inverosimili e contrarie al presentarsi normale dell'essere umano.

Importa dunque costantemente che la verosimiglianza degli effetti di luci e colori abbiano una base ben salda nelle leggi fondamentali della propagazione della luce e per i colori nelle leggi dei contrasti e dell'armonia, affinchè il quadro singolarizzandosi troppo non esca da quella larga comprensione che è l'intelligenza dell'arte e non lo si debba ascrivere a ricerche più specifiche, come potrebbero essere nel nostro caso la meteorologia o la geologia, ma infine non l'arte.

Quando poi il pittore preferisca, di partito deliberato, evitare gli effetti più comuni della luce, quelli che per essersi generalizzati sui dipinti finiscono quasi ad agire sul riguardante per abitudine di considerarli come equivalenti di luci, come annotazioni dell'artista per ricordare che dove si incontrano collo sguardo dei chiari lì si deve intendere che sono i luoghi dove sul vero vibrerebbe la luce maggiore, e questa convenzione

esiste già negli schizzi, l'esigenza di chi è riescito a non accettare più nel dipinto come equivalenti di luce dei colori che mancano della vibrazione necessaria per destare la luminosità, diremo così, intenzionale dell'artista, viene ad aumentare. E tanto più se questi effetti o notturni o di luci artificiali come le lampade a gas o luce elettrica cadono su figure.

Delle scene notturne di caffè, di giardini ad esempio, di teatri e simili, sono tanto meno accettabili mancando di una naturalezza immediata che la singolarità stessa di questi effetti ci sospinge a considerarli con uno spirito critico più diffidente e quindi un'attenzione più intensa. Non si ha argomenti per contestare l'attrattiva maggiore che può avere per un artista un effetto di luce elettrica nel *foyer* d'un teatro d'opera, ma possiamo sempre con ragione chiederci perchè abbia tentato tale difficoltà senza una preparazione sufficiente se vediamo l'effetto tutto falso e mancato. Può essere l'artista stesso ad insinuarci questa certezza con qualche suo dipinto di luce diurna, privo evidentemente di vibrazione luminosa, perchè l'artista non pare conoscere e non pratica infatti il divisionismo. Non è questo un apprezzamento individuale se vi è una constatazione di fatto si-

mile, come l'assenza di una tecnica che possa rendere la vibrazione luminosa.

Molti non vogliono piegarsi a questo raziocinio, per le tante ragioni dette, ma il principio e la verità del principio tornano ugualmente. Per affrontare effetti luminosi singolarizzati l'evidenza di saper trattare da principio almeno i più semplici, quelli che toccano tutto giorno l'occhio, pare una richiesta elementare, ma in ogni modo che piacere può mai provare chi guarda ad esempio un volto tutto rosso o tutto verde o giallo come si voglia, se questi colori estranei affatto al colore umano non sono subito giustificati dal riconoscersi che è una luce che li determina?

Una luce? Ma torna da capo quanto si è già detto ripetutamente. Una luce è una cosa tutta diversa da un colore fornito dal fabbricante e comunque mescolato ed impastato con altri colori. Questa non è una luce, ma sempre del colore materiale. Per trasformarla in luce occorre un artificio speciale.

I vecchi pittori si limitavano e riescivano a dare delle buone illusioni ponendo per esempio una mano davanti una candela e copiandone gli effetti. La quantità di nero che attorniava i margini delle dita illuminati per contrasto faceva

comparire più vividi, luminosi cioè, quei pochi chiari, ed ecco l'artificio.

Ma qui nel caso del luciore elettrico del *foyer* di teatro, con i vestiti tutti chiari delle signore che vi si mostrano, dove sono i contrasti sufficenti, l'artificio, perchè questo dipinto dia l'effetto di una tinta luminosa e non una semplice estensione di biacche e giallolini come effettivamente è composta e risulta?

Affrontare delle luci speciali è presto detto, ma è anche più presto fatto cadere nell'inverosimile, nel caricato, nel dispiacevole, e l'ultimo indice del valore raggiunto effettivamente sarà il successo... fra una folla di insensibili alla distinzione fra effetto ed effetto.

La predilezione per ambienti irradiati da luci particolari non è d'altronde che un modo grossolano di sentire la diversità degli effetti delle luci, perchè anche di giorno l'occhio abituato a percepire le minime variazioni di colori e di luce trova argomento pittorico e vario da qualsiasi cambiamento d'ambiente. Non occorre passare da stanze rosse a verdi, a gialle od azzurre per sentire come la colorazione delle cose si modifichi intimamente anche senza la necessità di questi involgimenti esagerati e scorgere come anche in

una stanza comune l'atmosfera attorniante tutti gli oggetti contenutivi, li viene come a tenere in sè immersi ed armonizzati, alla stessa guisa che più distintamente osserviamo, per l'artificio usato di un'oscurità circostante, rifulgere e ambientarsi i personaggi sulla scena del teatro moderno.

Nelle scene ora dette la visibilità così distinta dell'avvolgimento luminoso avviene perchè il riguardante posto al buio o quasi è in condizione di prestare tutta la sua attenzione alla scena illuminata che gli si presenta allo sguardo, senza perderne alcun particolare. Immaginiamo ora che invece di vedute teatrali ci si presentassero delle stanze normalmente illuminate, distinte l'una dalle altre con quelle differenze di colore che producono le differenti tappezzerie o tinte che ornano usualmente le abitazioni comuni. È certo che questi ambienti messi in condizione di veduta così favorevole, cioè, come si è detto, visti stando in una oscurità che permetta di portare tutta l'attenzione possibile alla scena presentata — ci apparirebbero tutti differenti gli uni dagli altri — differenze tenui secondo l'intensità delle singoli pareti e del vario grado di luce che vi penetra, ma indubbiamente tutte avvolte da un effluvio luminoso particolare senza possibilità alcuna di scambiare l'uno per

l'altro salvo che nei casi che effettivamente si trattasse di condizioni di luci e di cose simili.

Ogni ambiente ha dunque una specie di vita luminosa propria tipica e se ne dovessimo sceglierne alcuna per immaginarvi svolto alcun soggetto di nostra idea, certamente preferiremmo quello che ci sembra più consentaneo pel carattere ed il risalto del nostro personaggio, non di sicuro l'ambiente più comune od insignificante, ma il più caratteristico.

Anche nella concezione artistica mentale l'immaginazione mostra all'artista la scena che egli medita così completa e distinta come siamo venuti descrivendo; questa scena si isola e splenderà tanto più profonda quanto più grande è l'intensità colla quale la mente contempla questa immagine, e se l'immaginazione sarà così possente da scorgere tutta la scena nei suoi menomi dettagli essa vedrà pure un colore locale, un ambiente deciso e caratteristico, armonico e conseguente, come se la scena fosse veduta dal vero ed in condizione di essere abbracciata tutta d'una sola occhiata.

Oppostamente ad ogni carattere di colore locale armonico si opera quando attorno a personaggi diversi vissuti in differenti epoche si ripetono le precise condizioni di luci e di effetti a guisa dei

fotografi nel ritrarre gli artisti di teatro che per Amleto od Otello, Rigoletto o Dulcamara, Don Pasquale o Frate Militone hanno sempre la stessa terrazza colla stessa balaustra dipinta in marmo, il fondo a giardino, ed il tappeto damascato in terra. Nel quale ambiente il cantante posa compuntamente secondo il proprio personaggio! Ma se la stonatura d'ambiente in tale guisa risulta più apertamente non è però meno intimamente legata con quei dipinti che usualmente si conducono dai pittori che, per cambiare il colore locale, usano cambiare quel pezzo di stoffa che loro serve di fondo, sicchè occasionalmente esponendo parecchi loro dipinti in qualche esposizione risulta poi quella monotonia disperante d'ambientazione, quella povertà di penetrazione intellettuale che fa del pittore una macchina e non un artista, della cosa riprodotta poco più di una fotografia ingrandita e colorata, se non talvolta anche peggio, come avviene quando il pittore copia dal vero solo il volto e le mani, pel resto usando il manichino — ciò che il fotografo per fortuna non può fare!

L'ambientazione delle figure ottenute così come si fa usualmente dai pittori per le scene in luogo racchiuso presenta un altro carattere disgustoso, che è quello di riuscire allo stesso effetto come se

il soggetto del quadro si svolgesse nel locale stesso dell'esposizione, come se nella parete sulla quale è esposto il dipinto fosse scavato uno spazio press'a poco eguale a quello rappresentato nel quadro.

Quest'effetto specialmente per ritratti è il più comune nel quale si cade. Il ritratto prende così quel rilievo spettrale quasi pauroso cui si arriverebbe senza dubbio mettendo figure e busti di cera colorata e vestiti di panni veri entro scatole a vetri. Il compiacersi di tanti pittori nella ricerca di un rilievo sbalorditivo nel ritratto a scapito della penetrazione nella vita intellettiva e della espressione morale del soggetto è quanto di men giustificato essi potranno lasciare ai venturi, che in proporzione della illusione di realità ottenuta più che all'opera d'arte saranno condotti all'idea di quelle macabre ricerche di pietrificazione umana che furono il sogno per fortuna mai avveratosi dei Gorini e dei Sorgato.

L'ammirazione volgare per questi banali effetti di cose che sembrano potersi toccare colle dita, dipinte cioè nelle condizioni più comuni della vita reale, quel trovare sui quadri le stoffe delle vesti così come sembra di averle fra le mani quando il negoziante dagli scaffali ve le sciorina sul banco di vendita,

verità che farebbe gridare al miracolo dell'arte il buon pubblico se non fosse sempre giustamente peritoso di prendere dei granchi solenni, sono conseguentemente le impressioni meno appoggiate su l'osservazione intelligente del vero. Imperocchè la sola distanza che intercorre fra il quadro e chi lo osserva, la luce raccolta di un ambiente, l'influenza dei mille riflessi di quest'ambiente simulato nel dipinto e tutt'affatto diverso come dovrebbe essere, dal nostro domestico, come da quello della bottega del venditore di stoffe, dovrebbero evidentemente richiedere una colorazione complessivamente ed in ogni particolare affatto differente. Suggerire cioè in noi una verità viva e palpitante ma come posta al di fuori della nostra comune cerchia cognita di effetti e rivelandocene un'altra con tutta l'apparenza di verità possibile, ma formante colla persona rappresentatavi quel complesso d'insieme, quel legame pel quale il riguardante rivive un attimo della vita vissuta della persona ritratta come l'avesse sorpresa ed osservata da un pertugio inavvertito e non mai per quella antiartistica supposizione che l'osservatore sia nel posto preciso occupato dal pittore per copiare il suo modello e lui stesso tutto inoltrato nello stesso ambiente appunto così come si è già

detto, dentro il locale stesso dell'esposizione. La persona ritratta a farsi copiare, il riguardante a guardare comodamente le più minute circostanze della posa — contando se del caso ad uno ad uno i chiodi del seggiolone o gli anelli della catena dell'orologio.

Minuzie che specialmente pel pubblico grosso gli dànno l'idea di un'arte così perfetta e coscienziosa che tutto gli potrà suggerire fuorchè appunto il dubbio che per fargli godere quelle minuzie insignificanti l'artista gli ha falsato tutto l'effetto generale del dipinto.

Così se la comprensione dell'ambiente e della luminosità ambiente rimane ancora un mito per tanti pittori odierni non si seguita però meno a parlare di vero e di sincerità d'arte.

E vi sono sempre dei pittori anche di molto ingegno ridotti così schiavi di questa volgare intelligenza della verità e dei fini dell'arte da rinunziare a qualunque eccitamento interno se non riescono a porsi davanti un modello reale della cosa che vogliono riprodurre fabbricandosi quei due o tre metri o di più se occorre, secondo la mole della tela che hanno stabilito di dipingere di *ambiente* che sarà la scena del loro quadro.

Lì c'è il seggiolone su cui siederà la donzella

pensosa col gomito appoggiato alla punta del tavolino — la testa reclinata sulla mano dal mignolo espressivamente sospeso — il piedino sullo sgabellotto dalla parte che il raso è meno sdruscito. Un pezzo di tappezzeria lungo abbastanza da figurare nel tratto visibile sul quadro, tutta la stanza come sontuosamente parata di stoffa in contrasto col colore dell'abito che in pieghe studiate s'inoltra sul tappeto, anche questo lungo almeno quanto basta per raggiungere il margine inferiore del quadro e dare così l'illusione che tutto il pavimento della stanza, dipinta, ne sia coperto. Il pezzo di stoffa che simula la tappezzeria della stanza sarà fors'anco bianco e tutta la stanza dove lavora il nostro pittore tinta di quell'orribile sangue di drago che formò l'ambiente consueto dei pittori figuristi storici o non importa che altro di molti anni fa e fors'anco di molti moderni; ma queste sono quisquilie per il pittore verista e sincero. Egli è abituato a superare ben altre difficoltà, specialmente per le grandi composizioni storiche.

Ed in questo senso l'artista ha perfettamente ragione. Egli non ha alcun obbligo rispetto ai mezzi dai quali ricava la sua arte, purchè egli raggiunga gli effetti che si è proposti.

La sua responsabilità incomincia soltanto quando mancati gli effetti egli ci rivela le cause delle sue deficenze le quali nell'argomento della luminosità dei luoghi racchiusi hanno un'origine comune, un solo difetto — che non dipende dalla condizione di potere o meno erigersi avanti a sè la materialità reale della scena da dipingere, ma pur data la possibilità di poterlo fare compiutamente senza l'esclusione del menomo particolare saperla interpretare e farla assurgere a valore d'arte.

Per vedere la luminosità di qualsiasi ambiente, perchè abbiamo già detto che qualsiasi ambiente ha una luminosità propria salvo che non si tratti degli sciocchi artifici fatti con pezzetti di stoffa dei quali abbiamo detto, occorre avere studiato ed osservato assai più largamente attorno a sè che non mettendosi dei modelli così vicini per non perderne tante inutili minuzie, e specialmente avere osservato con un processo affatto inverso — vale a dire partendo dalle condizioni generali dell'avvolgimento luminoso per scendere ai particolari. Iniziare lo studio su di un campo più vasto ed influenzato dalla più ampia varietà possibile di colorazioni, come appunto sono le scene naturali nei più singolari spettacoli delle aurore, del pieno giorno, dei meriggi e dei tramonti. E dalle osser-

vazioni fatte in un col sussidio della nozione delle leggi che reggono le manifestazioni degli effetti luminosi guardare e interpretare condizioni di luci men vive e modificate da un maggiore intervento di elementi locali sino all'ambiente racchiuso.

La graduale propagazione della luce, l'influenza dei riflessi, la presenza di mezzi torbidi, le condizioni di contrasto vigono perpetuamente più o meno manifeste ma sempre influenti. Non accorgersene non vuol già dire che non esistano di fatto; l'importante è di imparare a vedere e la prima condizione per vedere è sapere scegliere il posto d'osservazione — perchè la visione abbia luogo.

Ora sta infatti che in una stanza ristretta è impossibile osservare e scorgere l'effetto avvolgente della luce che vi penetra — scorgere tutto l'effetto dei vari riflessi e dei contrasti che vi possono creare tutti gli oggetti colorati presenti. Ma chi costringe il pittore in un ambiente che non si presta per la sua osservazione pittorica?

Occorrendogli assolutamente l'effetto di tale ambiente converrà che egli si assoggetti alle condizioni di tutti gli artisti che vogliono trattare soggetti che non è possibile ricostituire senza il concorso di facoltà mentali adatte.

Chi fa penetrare nei caratteri, nei sentimenti,

nelle coscienze lo scrittore, il poeta, il musicista? Ed il pittore per quale titolo sarebbe così privilegiato da potersi sempre mettere sul proprio cavalletto in comoda posizione per copiare e non avendo potuto copiare ritenere che ciò debba valergli come giustificazione dell'effetto mancato?

Forse può sembrare che il tener calcolo degli impotenti dell'arte esorbiti dall'argomento dell'interpretazione delle luci e della luminosità, ma l'impotenza in alcune questioni d'arte non avviene che per un falso punto di veduta della questione stessa. L'incapacità dell'uno allora si generalizza e, come nel caso che abbiamo considerato, il difetto di imbastire quadri in condizioni impossibili per abbracciare l'effetto luminoso complessivo non è sola insufficenza di criterio di qualcuno ma fu tendenza comune sin dal fiorire della pittura storica e vi lasciò traccia indubbia nelle opere di carattere essenzialmente veristico, nelle quali maggiormente si riscontra l'eccesso di tonalità false e prive di sintesi luminosa.

Nè i grandi maestri infatti mai presero alla lettera il verismo mortificante ogni attività intellettuale inchiuso nella formola di immobilizzare a tutti i costi avanti a sè ogni oggetto del proprio quadro — come lo prova lo svolgere fantasioso del

soggetto preferito dal passato e più che tutto la mole immensa del maggior numero dei dipinti, alcuni dei quali anche eseguiti a tali altezze o richiedenti che il pittore dipingendo si portasse a tali altezze da escludere affatto il supposto che dipingendo fosse presente alcuna forma di modello reale. Onde l'artista poteva seguire liberamente la mente piena di ricordi di vita vissuta ed attingere a piene mani nella fantasia alimentata dalla continua osservazione del vero così liberale dispensatore di effetti di luce.

Le eccezionali qualità dei più grandi maestri antichi le cui opere si è sospinti a considerare come poste oramai al di fuori ed al disopra di ogni critica possibile ed utile ci lasciano liberi di mettere in rilievo come nella pittura antica, se consuetudini scolastiche, forza di tradizioni, comodità di lavoro trascinavano l'artista a formare del proprio studio il campo più comune d'osservazione della figura umana, le esigenze dei soggetti costringevano però a campare le figure nei più vari ambienti chiusi ed aperti, sino, per la prevalenza dei soggetti religiosi, a situarle negli abbaglianti splendori de' cieli. E se troviamo che l'immaginazione ha fatto molto e che il talento trovò cento vie per imporsi, nondimeno è ben certo che la pittura

antica raggiungendo i limiti della perfezione nella bellezza della forma, nella forza del chiaroscuro, nell'abilità dell'allestimento decorativo non ha però si può dire sfiorato il problema degli effetti pittorici sotto lo splendore preponderante del cielo e l'illuminazione universale dell'aria per raggiungerli senza quell'artificio di contrasti di nero che impresse lo speciale senso di oscurità che domina sulla pittura antica, specialmente quando, invalsa la pittura ad olio, pareva si dovesse avere un mezzo più rapido per raggiungere l'effetto d'insieme e nella lucidezza estrema delle tinte chiare un elemento tecnico pel quale la visione complessiva del quadro potesse di più accostarsi al senso vibrante delle luci naturali.

Ma l'effettivo contributo di tonalità più basse e l'incanto delle trasparenze meglio accessibili colle velature alla pittura ad olio che non alla tempera se poterono eccitare l'entusiasmo di quegli artefici nelle apparenti risorse del nuovo mezzo tecnico, l'illusione istessa degli odierni ricercatori di novità di processi per un ritorno dei colori alle qualità della tempera, non risolvette nè poteva risolvere il problema di una verità oggettiva che oltrepassasse quella della educazione artistica dell'epoca.

Infatti la pittura che segna il passaggio dalla tempera alla pittura ad olio non ha per noi altra cospicua differenza che l'annerimento sopravvenutole per gl'ingredienti più alterabili introdotti nei nuovi colori. Occorse del tempo perchè la visione dei successori dei Gozzoli, dei Mantegna, dei Bellini si orientasse verso l'oscurità e l'intensità dei pittori del cinquecento; e piuttosto che una visione intrinsecamente differente vediamo amplificarsi l'impiego dei nuovi colori per le loro qualità materiali intrinseche cioè la splendidezza delle lacche rosse, verdi e gialle per sè, non perchè i vestiti rossi, verdi, gialli dell'epoca, esposti a quelle condizioni di luce che erano allora tali come sono adesso, spingessero pei loro effetti naturali ad impiegare i colori puri, ma perchè le tecniche hanno quest'imperio sull'arte checchè si possa filosofare altrimenti. Tiziano, Paolo Veronese, Tintoretto hanno fatto vedere, per modo di dire, tanti colori ai pittori coetanei così come Michelangelo potè far vedere tanti muscoli ai suoi imitatori; così come il barocco vide tanti contorcimenti e tanti pastorelli d'Arcadia con l'arte dei Boucher e dei Fragonard.

La pittura volgea sempre più al nero perchè invece di guardare il vero si osservava sempre più

il modello in stanze chiuse sotto anguste finestre e, peggio, facendo piccoli modelli in rilievo che si copiavano poi di notte al lume di candela.

È evidente che il carattere saliente della luce e della varietà dei suoi effetti non si sarebbe potuto studiare convenientemente e vantaggiosamente che nel campo naturale dove ha la sua massima esplicazione cioè fra le grandi scene naturali, come è ancora più evidente che lo studio di questo carattere saliente non si sarebbe perfezionato se non dietro un'applicazione continua di generazioni e generazioni d'artisti e scuole, giacchè per ogni conquista, in qualsiasi campo, occorre una preparazione, una ricerca paziente, il concorso favorevole di attitudini e circostanze per le quali le intenzioni si traducono finalmente in una forma precisa, intelligibile ed universalmente riconosciuta.

Se la storia dell'arte non è che una documentazione mai interrotta delle difficoltà vinte e superate, non potremmo certamente fare grande raccolta di testimonianze d'indagini in quella parte dell'elemento pittorico che riguarda l'illuminazione generale del dipinto, la struttura intima dell'effetto luminoso le cui leggi non si potevano studiare e capire se non osservandole all'aperto. Perchè, oltre al sapersi già che il paesaggio fu un

mero riempitivo del quadro dedicato tutto al risalto della figura umana, sentiamo Michelangelo stesso dichiarare, a quanto asserisce il Vasari, che il paesaggio bisognava lasciarlo come divertimento dei piccoli ingegni. Nè più avanti ancora, sino sotto gli ultimi Veneti ed i Caracci, il paesaggio è ancora più che una decorazione e, come si esprime il Taine, " une sorte de villa architecturale, un jardin d'Armide, un théâtre de pastorale et de pompe, un accompagnement noble et ménagé de galanteries mythologiques et de parties de plaisir seigneuriales. Où les arbres abstraits n'appartiennent à aucune espèce distincte: les montagnes s'arrangent pour le plaisir des yeux: des temples, des ruines, des palais se groupent en lignes idéales: la nature perd son indépendance native et les instincts propres pour les subordonner à l'homme, orner les fêtes, élarger les appartements „.

Non può essere considerando le grandi scene della natura sotto questo punto di veduta che si potrà penetrare, sviscerare, rendersi padroni della varietà infinita degli effetti delle luci, tanto delicate, strane, possenti, piene d'espressione da bastare per sè a trascinare a quanti sentimenti e idee può condurci tutta l'arte condensata sinora nella varietà pur infinita della figurazione umana.

Ed anche quando Claudio di Lorena ed il Poussin e Salvator Rosa staccandosi dall'esclusivismo della contemplazione della figura umana si abbandonano attratti dalla viva natura a dipingere il paesaggio, non è ai fulgori, agli avvolgimenti della luce che più intendono ma agli effetti delle grandi boscaglie, alle combinazioni pittoresche dominate dalle ombre. Recessi montani, rovine architettoniche, dove il romanzesco od il melanconico soprafanno per l'artifizio decorativo fondato sui comuni elementi della pittura allora dominante.

Non dobbiamo meravigliarci dunque se così trascurato il paesaggio offre tanto partito all'arte moderna da potersi dire la sorgente maggiore d'ispirazione del pittore moderno, sorgente inesausta e tanto benefica che bastò il ritorno ad essa di alcuni pittori nei primordi del secolo XIX perchè tutta l'arte si venisse rigenerando da quel bagno di luce.

CAPITOLO X.

L'obbiettivo dell'arte antica e dell'arte nuova.

Lo studio dell'arte se ha potuto penetrare nelle ragioni che conducono a pregiare le opere di una epoca più che non quelle di un'altra ed anche distinguere nell'uno e nell' altro dipinto la qualità dei pregi, nulla però ha potuto mai ricavare di pratico che potesse servire a ritornare con risultato interessante sulle istesse orme che condussero gli artisti d'altre epoche all'intimo carattere della loro arte, o potesse ridurre le opere degli autori moderni ad una identica significazione.

L'imitazione anche quando è copia servile contiene sempre in sè tanto che basti a separarla dalle opere originali perchè lo scambio non avvenga che fra deboli intenditori della pittura, o se talvolta qualche scambio è avvenuto e dura, ciò

è sempre in termini così limitati da dare ragione all'impossibilità di innalzare l'imitazione e la copia ad equivalenza colle opere imitate.

Gli equivoci cioè durano finchè sfuggono quegli elementi di derivazione pei quali poi si giunge al riconoscimento irrefragabile d'ogni singola personalità artistica. Equivoci, per l'arte antica, facilitati dalla difficoltà di mettere le opere ad immediato confronto, perchè quasi sempre quelle di uno stesso autore sono così sparse che neppure la fotografia che tuttavia degli equivoci ne ha dissipati un numero grandissimo basta, occorrendo talvolta il raffronto della tecnica pittorica.

È vanto della critica moderna l'avere ampliato i criteri d'indagine e dimostrato l'incoercibile forza che imprime all'arte d'ogni tempo, ad ogni temperamento artistico della stessa epoca un modo di svolgere i concetti, i tipi, le movenze, i caratteri stessi delle modalità tecniche, che non si ripete mai più.

Si può ammirare, proclamare degna di imitazione perpetua l'arte di questa o di quell'epoca, l'arte di questo o di quell'artista dello stesso tempo, ma l'essenza di ciascheduna di tali manifestazioni risiede fuori della volontà dei sopravvenienti. Sfugge agli sforzi collettivi quanto al

tentativo individuale. È infine il prodotto di tutte quelle condizioni per le quali la visione oggettiva e soggettiva del vero cangiando generazione per generazione si assicura la diversità e la vita dell'arte.

Ciò si dimostra anche per altre vie.

I bambini, le donne, ad esempio, portati nelle gallerie e nei musei d'arte antica, spesso non riconoscono affatto l'obbiettività dell'arte trascorsa. Raramente nei giovani la propensione naturale va verso l'arte antica se non vi ha contribuito il lungo contatto con i cultori dell'arte retrospettiva, e nell'artista già formato l'ammirazione si traduce sempre in istimolo ad operare non per imitare quello che vede nei musei o nelle gallerie d'arte antica ma per accingersi con più salda fede a raggiungere la vita diversa che vede attorno a sè.

Diversità che non potrà essere raggiunta se non cambiando intrinsecamente collo svolgimento dei soggetti anche il carattere tecnico della propria opera. Perchè se il pittore nuovo pure limitandosi ad un ritratto si accingerà a modellare il proprio colore seguendo il personale tecnicismo di Velasquez o di Tiziano come di qualsiasi maestro antico di cui stimi di dovere seguire l'esempio, egli reciderà da sè i mezzi naturali propri per rendere

la propria visione. E sebbene, postosi volontariamente ad imitare, vi cospiri con tutta la sua volontà e l'aiuto della sua naturale disposizione all'arte, le forze involutive per le quali inconsciamente ogni artista si assimila alcune modalità tecniche dell'arte del proprio tempo, le forme che si è accinto a interpretare sulla tela che ai veri artisti suggeriscono una tecnica individuale piuttosto che l'obbedienza ad un modo assunto fuori di sè, tutte queste condizioni avranno il sopravvento. Ed il risultato sarà un Velasquez, un Tiziano, o qualsiasi altro maestro voluto, ben diverso da quegli che noi sappiamo distinguere fra mille ad una semplice occhiata, e con tutte le deficenze che l'imitazione trascina e non riescirono a superare neppure quegli che si formarono alla stessa scuola respirando dello stesso effluvio intellettuale del maestro: essendo ineluttabile che come nell'arte di ogni epoca sia la sigla speciale del proprio tempo ogni artista porti l'impronta speciale della propria potenzialità d'arte.

La debolezza insita nella imitazione lascia il suo marchio inesorabile anche sulle più forti complessioni artistiche.

Nella vita di Raffaello fu bene osservato come il fuggevole impulso che ebbe di rivaleggiare con

Michelangelo in quel carattere grandioso che non si attagliava alla sua più umana interpretazione del bello, abbia lasciato un solco visibile di debolezza nelle opere del divino artefice dove più davvicino sembra accostarsi al fare michelangiolesco e come la perfezione sua salga ad altezze mai più superate quanto più accentua quelle qualità che lo rendono eguale a se stesso.

Più tardi, quando il Mengs pervaso dall'idea di compenetrare nelle opere d'arte (almeno nelle sue) la perfezione del disegno di Raffaello, del colorito di Tiziano e del chiaroscuro di Correggio non riuscì che a dimostrare come non si riesca a sfuggire al carattere dominante della propria epoca, nell'arte della stessa epoca del Mengs si manifestò un esempio solenne dell'errore di fondare l'avvento di un'arte superiore al ritorno sulle vie già percorse e chiuse delle precedenti epoche nella genialità coerente al tempo ed in sè completa del Tiepolo.

Nè l'insuccesso del preraffaellismo, ultima ed eloquente prova dell'errore di guardarsi in addietro per chi vuol correre sulla via dell'arte, da nessuno si potrà mai attribuire alla pochezza degli ingegni che credettero bastasse il desiderio di emulare un'epoca e studiarne lo spirito e sfor-

zarsi con un regime di vita fisica e morale corrispondente a quella degli artisti ammirati per farla rivivere in quella integrità formale ed intima, che per le tante ragioni dette solo sarebbe accessibile se invertendosi il cammino del tempo e l'intero svolgersi della vita sociale l'artista imitatore potesse ritrovarsi a quel punto di dipartita da cui mosse l'antico.

Non si è ancora scritto abbastanza nella storia dell'arte per i fidenti soltanto nel passato, che Giotto non si perde fra gli allievi di Cimabue perchè trascinato ad una più intensa osservazione del vero e seguendo la spinta interna che tendeva a distaccarlo dal maestro darà più vita e più espressione alle sue figure: che il Lippi, Masolino, Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca, Masaccio, il Perugino, Raffaello e quanti presero personalità distinta così da emergere senza possibilità di confusione fra coetanei e predecessori devono tale qualità alla forza di sottrarsi all'influsso dei rispettivi maestri portando nella propria arte elementi di verità e di espressione avanti loro altrimenti compresi.

La repulsione che ha l'artista nuovo a confinarsi nell'ambito dell'arte di qualsiasi epoca trascorsa rimane tutto giorno giustificata dal nes-

sun profitto che si vede ricavato da quanti sul-l'orme dell'arte retrospettiva invano logorano un talento cospicuo senza riescire a dar vita alle loro opere forzate in concetti che il pensiero moderno non esprime più nell'antica guisa e ridotte in forme che l'occhio moderno vede con effetti differenti.

Qualsiasi forma già acquisita all'arte, resa concreta per la sua consistenza effettiva in opera d'arte, non può più coincidere con una nuova personale percezione del vero se non nel modo grossolano col quale vediamo uno stesso abito poter essere indossato da varie persone ma tutto deformato per mille pieghe contrarie. La sensibilità interna dell'artista, sinceramente espressa, ha il sommo privilegio di creare un nuovo proprio atteggiamento, un rapporto nuovo fra la emozione determinatrice e la espansione in forma d'arte che la trasmette negli altri.

Più della imitazione si giustifica qualche caso di appropriazione risoluta del concetto altrui quando lo stesso pensiero non avrebbe potuto uscire altrimenti che diverso in se medesimo. Ma ciò non è la confessione di una inferiorità intellettiva, costretta, ad ogni situazione d'animo, ad ogni impressione visiva, a ricorrere e mendicare la via d'uscita all'arte altrui. Comprensibile finchè dura

il rapporto normale fra allievo e maestro, la imitazione degenera in impotenza manifesta alla vita dell'arte quanto più riescano visibili l'allontanamento dalle tendenze della propria epoca e la mancanza di un individuale sentimento per ogni situazione di cose o di affetti. Questo non potere piangere che cogli occhi della madre dolorosa nello Spasimo di Raffaello; questo non saper sorridere che colle labbra della Gioconda di Leonardo; questo non sapere ideare una decorazione, che togliendo di sana pianta il meglio dell'ingegno del Tiepolo, sarà una maniera di intendere l'arte e l'ammirazione per l'arte, ma più semplicemente apparisce come un saccheggio a piene mani dal quale il patrimonio d'arte pubblico dovrebbe essere difeso.

La pittura antica sta nella sua grandezza conquistata ed intangibile come trionfo insuperabile del compito di interpretare la figura umana considerata per sè, nella sua bellezza formale d'insieme e di parti, ed a chi bene consideri le cause della sua decadenza non può sfuggire che oltre l'allontanamento da quelle stesse sorgenti che la avevano alimentata persisteva una forza contraria anche verso quelli che ritornavano convinti e fiduciosi per abbeverarvisi di nuovo. Il ritorno all'antico non è il grido di un profeta nuovo, ma la

ripetizione sempre vana di una speranza delusa, sempre delusa. I tentativi dei Caracci, l'istituzione delle prime accademie, il preraffaelismo, non furono che ripetute prove della insufficienza del rimedio, della diagnosi erronea del male e delle cause del male per cui l'arte di decadimento in decadimento giunse alla fine del secolo XVII esaurita di ogni forza vitale.

Il rimedio infatti non istava nel solo ritorno all'antico, ma seguendo le migliori tradizioni, nel ritorno al vero, ed al vero osservato in condizioni tutt'affatto diverse da quel punto di veduta della bellezza formale per sè, indipendente dalle circostanze attornianti, nel quale si era intrattenuta sino allora l'attenzione degli artisti, come avesse potuto bastare perpetuamente allo spirito umano insaziabile di novità ed a quel rinnovamento che anche per l'arte è la fatale necessità del suo vivere.

Ciò che si esauriva nella pittura del passato era l'interesse per ogni vero considerato così davvicino e privo d'ogni influenza ambiente, che il ripeterlo non poteva che dar luogo ad una riproduzione sempre più debole.

Il difetto della scuola dei Caracci, delle scuole accademiche del secolo XVIII e del preraffaellismo

fu quello di dimenticare che attorno agli artisti, oltre il bello fissato dai maestri precedenti, bisognava tener calcolo del rinnovarsi della vita attorno di sè e della necessità di portare quella vita vissuta in aggiunta all'arte precedente, perchè appunto non restasse un' imitazione più debole, anzi impossibilitata a vivere di vita propria sino dalla nascita.

Queste circostanze che decisero il precipizio dell'arte da ogni naturalezza verso il più sfrenato gusto decorativo, dalla naturale compostezza umana sino al caprioleggiare acrobatico nelle nubi, dal naturale adagiarsi dei vestiti sino agli agitati svolazzi delle più pesanti drapperie come se un uragano perpetuo d'atmosfera tendesse a strapparle dai loro attacchi, non denotano già alcuna più profonda osservazione del vero esistente attorno all'artista, ma il tedio di doverlo altrimenti ripetere in condizione precisa dell'arte precedente, la necessità di non volere più considerare l'assurdo vero rappresentato per non potere essere altrimenti originali.

Ciò che arresta il barocco non è ancora un ritorno alla sincera osservazione del vero, ma l'impossibilità di continuare in simile assurdo. Le fantasie sembrano esaurite da una eccessiva ten-

sione, ma è tutta apparenza, perchè le composizioni sono sempre ordite su alcuni moduli costanti ed i più immaginosi non sono che quelli che hanno più coraggio nell' appropriarsi nella congerie di quadri che l'incisione divulga per tutto il mondo. Qualche originalità, se vi fosse stata forza d'osservazione dal vero, si sarebbe potuta innestare nel quadro storico. Invece è il quadro storico che dà il tracollo alla pittura del secolo decimottavo. Impossibilitato a valersi per questi soggetti del modulo che gli dà un'apparente sostenutezza nel quadro religioso, il pittore del secolo XVIII rivela nel quadro storico tutta la miseria di osservazioni dal vero che ha disponibili per questo diverso compito. L'enfasi delle pose, i ripieghi dei vestiti composti di pezzi di stoffa trattenuti con spilli sui manichini, l'invenzione fantastica degli oggetti d'arme, di mobilio, la teatralità delle scene di fondo, il falso della colorazione generale del dipinto giungono a tale colmo da sospingere quanti pittori hanno ancora un senso, un intuito della verità alla più respirabile aria dei campi, alla ristoratrice contemplazione della natura. Il nucleo di questi instauratori dell'arte nuova che nel ritorno al vero ritrovava l'elemento vivificatore della pittura fu dapprincipio esile, ma sostenuto

da quella fede che travolge e supera tutti gli ostacoli. Essi hanno dato un nome ad una scuola e fissata un'epoca nella storia dell'arte moderna che varca i limiti della pittura per l'influsso che essa ebbe sui concetti generali dell'arte, della quale allargò gli orizzonti e ravvivò le più nobili energie allo spirito di lotta.

Perchè l'unilaterale obbiettività della pittura antica alla bellezza formale dell'uomo, che per tanto tempo ne compresse le forze migliori, non era difetto della sola pittura, ma restando nel nostro argomento la scuola del 1830 nei riguardi della pittura non va considerata soltanto per ciò che seppe produrre, quanto per l'influenza che ebbe di trasportare l'attenzione del pittore dalla osservazione dei particolari del vero ad una visione più ampia della scena naturale, entro la quale ogni particolare si manifesta non più colle accidentalità che ad una osservazione così ristretta prendono rilievo ma per una dipendenza affatto nuova, quale è la subordinazione agli effetti luminosi dominanti la maniera di guardare nel vero affatto negletta e perduta nella pittura dell'epoca.

Nè l'unità dell'effetto luminoso e pittorico che per tale modo di osservazione si veniva a cementare come fondamento primo di ogni opera di

pittura fu il beneficio più immediato. Il fascino degli effetti pittorici, la profonda emozione destata da una interpretazione del vero fatta da artisti che non copiavano il vero per esercitazione scolastica o professionale ma per trasfondere nella loro opera il sentimento in loro evocato da alcuni momenti del vero iniziò al raffronto dell'interesse contenuto nella produzione artistica del tempo, abituò ad investigare sul movente ed i fini dell'arte, nè la discussione poteva risultare in favore di tutte la congerie di puerilità, vacuità, stoltezze, odiosaggini anche, che per tanto tempo erano state accolte con interesse, rispetto, considerazione degna dell'arte. Dato l'impulso, ed era questo il difficile e l' interessante da ottenere, il resto venne da sè. Fu facile comprendere che alla paccottiglia del gabinetto di un amatore d'arte che incipriato, colla marsina barocca ricamata, i pizzi al collo ed alle mani, le calze di seta, le scarpine di vernice dipinte da Meissonier o da Fortuny, sfoglia le proprie cartelle d'incisioni, per quanto toccato con gusto, eleganza e spirito di pennello, era preferibile un lembo di cielo ed un angolo di prato sul quale vibrasse la poesia incantevole di Corot o di Daubigny, come doveva ben succedere che alle spiritosità di equivoca lega dei Vinea si

dovesse finire per preferire la virile e sapida pittura dei macchiaiuoli toscani.

Ma forse nessuno dirà mai ciò che l'ignoranza antepose alle opere del Fontanesi, del Cremona e del Segantini, come non sarà così presto e compiutamente intesa tutta la gloria di Constable e Turner, di Millet, Corot, Daubigny e Rousseau, nè l'epica lotta dei neo-impressionisti francesi e dei divisionisti italiani. Ma il risveglio della coscienza artistica del nostro tempo discende dirittamente dalla detta evoluzione memorabile dei primordi del secolo appena scorso, e per la quale una linea di demarcazione bene distinta verrà per l'avvenire a separare l'arte moderna della pittura da quella di così triste periodo di tempo.

E tanto più che l'influsso esercitato specialmente da Constable e Turner non si arrestò all'indirizzo dell'arte nelle manifestazioni soggettive. Perchè, oltre al modificare il gusto generale dell'epoca verso argomenti o soggetti di opere che lasciano vedere quanto sia largo il campo da mietere all'artista moderno prima di trovarsi nella necessità di ricorrere alla imitazione degli antichi per risolvere qualsiasi tema storico, religioso, o di genere, l'opera di questi due pittori si lega più di-

rettamente alla rinnovazione tecnica che lo studio del paesaggio e della luminosità venne a richiedere.

Circa nel 1830 Mile presentava i suoi saggi di *miscugli dei colori sulla retina* ossia successioni di linee di colori avvicinate in modo che, guardandole, l'occhio ne ritraeva delle impressioni affatto diverse da quelle provenienti dall'impasto degli stessi colori dalle quali esperienze e ricerche venne poi il divisionismo. In Turner e Constable non sono che i primi cenni dell'abbandono dei colori compatti e continui. Nessuno sinora ha saputo accertare se vi sia stata una qualche relazione diretta tra i primi pittori che, o lasciando interstizii bianchi fra le tinte, o tratteggiando sui colori, abbiano potuto suggerire al fisico Mile tale suo processo di adattamento dei colori, o se fosse dal fisico o da qualche altro scienziato che si trasmise ai pittori tale processo.

È possibile che ciò abbia potuto aver luogo tanto nell'un modo che nell'altro, perchè sino dal tempo di Newton la passione per le questioni fisiche sulla luce ed i colori era comune a tutte le persone colte. Anche il nostro Algarotti, cultore d'arte e letterato notissimo, si interessò del soggetto e pubblicò uno scritto, parendogli che ai pittori particolarmente dovesse non solo

interessare, ma essere utile tutto quanto si riferiva al fenomeno della luce, anticipando così un criterio che non potè mai, almeno sinora, attecchire da noi, sebbene non solo al tempo di Newton, ma più tardi, e da vari scienziati, si riprendesse l'argomento in riguardo all'utile dei pittori.

Ma l'arte non è in nulla privilegiata sugli altri progressi umani se vediamo a un secolo di distanza dalle più interessanti scoperte e divulgazioni di nozioni del massimo interesse per i pittori escludersi ancora l'insegnamento di tali nozioni dalle scuole di pittura.

Comunque l'evoluzione necessaria perchè le forze vive della pittura avessero il sopravvento su quelle che minacciavano di condurla all'estrema rovina, avvenne, e così avvenne la concreta forma del divisionismo, senza del quale a torto si ritiene che la luminosità perseguitasi sempre potesse essere più efficacemente espressa e diventare l'elemento preponderante del dipinto, come già ebbe a preponderarvi la esclusività dell'oggetto visto per sè indipendentemente da ogni rapporto e subordinazione luminosa.

Infine, il pittore odierno considerando il vero da un punto di veduta differente da quello del pittore antico, non rimane meno per questo nel-

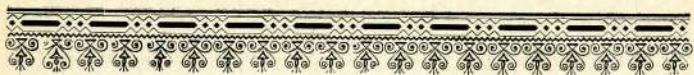
l'orbita degli scopi dell'arte principale sempre quello di rilevare e fissare un carattere essenzialmente distintivo e dominante del proprio soggetto.

Per la pittura, che è l'arte di imitare il vero in un con la inseparabile distinzione dei colori e della luce, nessun carattere più essenziale può esservi da anteporsi all'effetto luminoso, causa prima della visibilità stessa degli oggetti del vero e di tutte quelle apparenze che costituiscono il lato pittorico della realtà.

Priviamo l'immagine dataci dal pittore dell'effetto delle luci e dei colori, e tutta la costruzione dell'opera non solo rimane scossa, ma si trasporta in altro ordine di attribuzioni delle qualità imitative; sarà il disegno ed il chiaroscuro, ma la pittura non più, perchè essa implica e si compenetra nell'effetto delle luci e dei colori.

Dunque se non vi è nessun argomento plausibile perchè l' effetto luminoso che è inseparabile da tutte le cose visibili del mondo esistente debba essere sottoposto al capriccio di chi professa la imitazione del vero col mezzo dei colori, è altrettanto logico richiedere che l'effetto luminoso sia considerato alla stregua degli stessi criteri d'arte che si esigono in tutti gli altri elementi che com-

pletano l'opera pittorica; vale a dire che, se di ogni altro contenuto del dipinto si vuole che l'arte scerna il più significante, e questo sia espresso nel modo più intenso, così dovremmo esigere che degli effetti appartenenti alle luci ed ai colori l'arte elimini più che sia possibile il vieto e l'indifferente per fermarsi al più caratteristico ed espressivo, e questo sia reso con tutta la forza concessa ai mezzi dell'arte ed alle energie specifiche dell'artista.

Sarà questo il modo migliore per il pittore moderno di dimostrare che non è dimentico degli insegnamenti inchiusi nell' opere dei maestri antichi, che il meglio della loro arte trassero guardando coi propri occhi nella vita del proprio tempo, nulla ricavando dall'arte precedente che non venisse animato da un soffio nuovo assorbito dalla vita che li circondava.

CAPITOLO XI.

L'arte.

Nella pittura moderna la prevalenza del paesaggio sui soggetti storici, religiosi o di genere, la prevalenza anche del paesaggio privo di figure su quello esprimente visioni della natura completate dall'introduzione di una o più figure, si va sempre più accentuando.

Tale semplificazione degli elementi del quadro ha portato nell'arte degli esempi di una compenetrazione così armonica degli effetti luminosi fra ciascun oggetto componente il dipinto, sempre conservandone il singolo colore proprio, da riescire sino alla determinazione di precisi momenti luminosi del giorno, quell'armonia per la quale tutto che è presente nel quadro perdendo ogni carattere di comparsa accidentale o superflua vi si avvince come in un tutto tanto necessariamente

legato da parere che nessun minimo particolare vi potrebbe essere tolto o cambiato senza l'alterazione e sconvolgimento di tutto l'insieme: quella convergenza infine alla unità pittorica che si insinua nel riguardante con tutto il fascino e il sentimento di ammirazione che desta nel vero l'unità di effetto delle luci e dei colori.

La rivelazione di questo rapporto intimo e significante dell'effetto luminoso più facilmente raggiungibile quanto più se ne esclude la figura condusse ad alcune facili riflessioni.

Dapprima che se il rapporto armonico delle luci e dei colori benefica tanto il paesaggio non vi era ragione alcuna per non ritenere che migliorasse anche i quadri di figura togliendone quanto di falso e di ammanierato vi aveva introdotto l'insufficiente osservazione del vero, o il troppo ristrettivo punto di veduta.

Secondariamente che la figura non si poteva più considerare per sè come un valore preponderante in arte, se ridotta così come veniva offerta dal figurista dell'epoca restava inferiore di interesse al più semplice ma più veritiero dipinto di paese.

Ma più del ragionamento persuadeva il fatto che l'attenzione generale deviava progressivamente

dal quadro di figura al quadro di paese, per quanto le difficoltà intrinseche enormi della figura e del comporre i quadri di figura restassero integre e coscienti nell'animo dell'artista. Il macchinoso e l'immaginoso cui ricorsero i figuristi non valse che a ritardare di ben poco il detronizzamento del cosiddetto quadro storico e di genere imperniati sul risalto delle figure viste troppo davvicino e come isolate dall'ambiente loro creato dall'artista, e tanto più che nelle esposizioni dove si mostravano persisteva sempre, anzi andava soverchiando il numero dei dipinti ricavati dalla più semplice natura ma improntati ad una verità vieppiù denunziatrice del falso sul quale imbastiva la propria opera il figurista di professione.

L'orgoglio del figurista mai fu posto a così duro partito come potè metterlo il paesista moderno forte della verità degli effetti che egli portava nella propria arte.

In questa esigenza che infine conduce al maggior pregio ed al maggiore interesse che desta tutto ciò che dà maggiore illusione di realtà interessante, se risulta che il punto di veduta del pittore moderno è modificato da quello dell'artefice del passato per tenersi ad una maggiore distanza dal proprio oggetto di contemplazione per poterlo

abbracciare collo sguardo in modo che risulti non soltanto per l'evidenza dei dettagli, ma anche per gli effetti cui soggiace in causa di quanto lo circonda, apparisce ben chiaro che al pittore moderno non è impedito di trattare colla propria arte alcun soggetto offertogli dal vero o suggeritogli dalla immaginazione.

La tecnica del divisionismo, sussidio per raggiungere una maggiore vibrazione nei colori e quindi effetti di luminosità più efficaci ed inaccessibili ad ogni altra tecnica oggi nota, non ostacola in alcun modo questa piena libertà del pittore moderno di scegliere liberamente il proprio soggetto. Se la tendenza più spiccata della pittura verso il paesaggio non risponde alle sue preferenze e trova nella figura soggetti più adatti alle sue attitudini non è certamente dalla tecnica che gli verrà l'impedimento a soddisfarsi.

Però, come abbiamo compiutamente spiegato fin da principio riguardo le varie proprietà dei meccanismi tecnici, il primo criterio necessario nell'artista essendo la utilizzazione di queste proprietà, col divisionismo il pittore potrà trattare anche la figura purchè rimanga ad osservarla da quel nuovo punto di maggiore distanza che lascia in secondaria importanza i piccoli det-

tagli perchè possa emergere l'effetto complessivo luminoso.

L'introduzione dei tratti visibili di colori in contrasto entro le piccole modellature d'ogni parte del volto visto davvicino o comunque reso in modo che l'osservatore debba scorgere sul dipinto anche quelle minuzie che si vedono standovi vicino, non sarebbe che una dimostrazione della mancanza di quel criterio di utilizzazione della tecnica del divisionismo di cui si è appena detto.

In altri termini il pittore moderno spostando il proprio punto di veduta da quello preferito dal pittore antico sposta necessariamente gli elementi significativi del proprio soggetto.

Ciò che nel dipinto antico risultava sopratutto per il concorso di un numero infinito di particolari, dal nuovo punto di veduta non potendo avere logica emergenza, bisogna che sia abbandonato risolutamente per tenere calcolo di quegli elementi che una sintesi intelligente, una cernita degli effetti luminosi, una scelta infine differente fra i caratteri dello stesso vero, quale è appunto l'effetto complessivo di un dato oggetto, possono rendere meglio utilizzabile la tecnica colla quale il pittore imprende a tradurre il proprio vero.

Il pittore moderno così amplifica l'esigenza per

la significazione della propria opera, imponendosi evidentemente che all'interesse della forma posta in secondaria importanza faccia compenso la forza del caratteristico e dell'espressivo.

Come l'artista possa raggiungere tale intento è così arduo problema che l'artista stesso non saprà mai risolvere finchè il suo spirito ondeggi fra ciò che è il mezzo per conseguire l'arte, vale a dire l'imitazione del vero, e l'arte che, pur avendo la verosimiglianza come assoluto fondamento, non ha per fine però la copia perfetta del vero.

Comunemente per il pittore l'attrattiva, il fascino di tutto ciò che di vivo gli si presenta allo sguardo è tale che il primo suo impulso è di dar mano alla tavolozza e copiarlo colla massima fedeltà possibile, nulla trascurando che gli possa lasciare il dubbio di non essere stato sincero sino allo scrupolo. Ma se il vero che si presenta, reso colla fedeltà minuziosa priva d'ogni scelta che è propria d'un istrumento meccanico, è appunto quel vero cui si nega valore d'arte, il suo opposto consisterà nell'essere un vero scelto per singolare accentuazione di carattere e reso inaccessibile a qualsiasi istrumento meccanico alla portata di tutti.

Un vero scelto per singolare carattere

È questo il vero ricercato dall'arte, quello che

deve perseguire l'artista con ogni sua possa e nel quale compito tanto più si eleva che pur conservando all'opera sua il carattere della maggior verosimiglianza saprà riuscirvi senza cadere nel difetto di fissare quel minuzioso inespressivo ed eccessivamente individualizzante che è il valore negativo portato dagli istrumenti e dagli inetti all'arte nella copia del vero.

Il compito dell'artista non è dunque quello di copiare letteralmente tutto ciò che vede, ma è una funzione intellettiva sulle forme ed i colori del vero per sceglierne le cause efficienti del carattere e dell'espressione.

L'artista osserva continuamente lo spettacolo della natura che lo circonda. Belle montagne, praterie deliziose, laghi, fiumi, piccoli corsi di acqua, che ad ogni passo che muove cambiano linea, proporzione, carattere, effetto luminoso.

Anche immobilizzandosi per giornate intere dinanzi al più vasto panorama, come nella più ristretta vallata o nel più piccolo giardino, ogni ora per il moto del sole, per il corso delle nubi, per il variare della temperatura, se non cangiano le linee che precisano le forme, tutto però si mostra in così vario effetto che egli non saprà più analizzare le sue impressioni, incerto se fu

l'aurora, il mezzogiorno od il tramonto che più lo colpirono.

Però attraverso i ricordi delle proprie osservazioni del vero si fa nella sua mente ed all'insaputa come un lavoro di ordinamento e di selezione. Molte delle cose vedute scompaiono dalla memoria, ma molte forme non si scancellarono. Certe linee di montagne, certe masse d'alberi, delle cascate d'acqua, dei ponti, sino piccole piante ed erbe rivivono nella sua memoria così nitide come fossero ancora presenti al suo sguardo.

Anche scene grandiose lasciarono orme profonde nella sua fibra sensibile. Bufere di vento, nevicate, aurore, tramonti. Armonie tenui di luci pallide, iridescenze, incendi di porpora ed oro... Oh! perchè egli non seppe, non potè, non volle allora fissare sulla tela quelle visioni. E il proposito di rivedere quei luoghi che gli procurarono tante e così profonde impressioni avvalorerà apparentemente anche l'impegno di ricercare fra nuovi e più decantati paesi altre fonti d'impressioni e di ricordi.

Ma portatosi sugli stessi luoghi, rintracciati i punti dai quali ricevette le più forti sensazioni, la realtà non gli sembrerà più conforme ai ricordi.

Le accidentalità nuove di fabbriche, canali, rimboschimenti, spianate. La diversa stagione, il tempo, l'ora, la mutata condizione d'animo, l'ansia stessa della ricerca lo condurranno sempre più lontano dalla visione mentale, spingendolo a disperare di riuscire mai più a rivedere gli stessi effetti e risentire le stesse emozioni.

Tuttavia, se l'artista ha sufficenza di studi dal vero, riunendo quanto più può di elementi dal vero analoghi al proprio quadro, resistendo in ogni modo allo sforzo che è sempre necessario per giungere alla rievocazione mentale, l'imagine prediletta ritornerà viva pure sotto il pennello ed avverrà il fenomeno dell'arte colla creazione di una nuova opera d'arte. Mentre se l'artista troppo sfiduciato di sè od incapace di alcun ricorso alla memoria finirà col ridursi sistematicamente a vagare in cerca di *bei punti di vista* installandovisi quietamente pel lavoro di quante più ore può della giornata, sia pur grande l'abilità del copiare, l'arte gli volterà le spalle, e non vi sarà che qualche paesaggio di più.

Pei soggetti di figura la genesi dell'opera è uguale. L'arte non viene che a costo di rivivere mentalmente con una immagine sentita come se fosse davanti agli occhi dell'artista. I modelli non

aiutano mai la rievocazione di un'impressione istantanea e profonda.

Tale sorriso che animava un volto come cosa di paradiso, rifatto dal modello per intrattenerlo a lungo si cambierà in una smorfia insulsa. Tale movenza che vi apparì come la grazia istessa, ridotta in posa, si trasformerà in sforzo penoso. Il modello non potrà mai a meno di venire a voi che nelle condizioni della sua vita interiore e se potrà interessarvi per sè in qualche movenza improvvisa cogliete l'occasione al volo fissandola sulla tela più rapidamente che vi sarà possibile: non avrete certamente il dipinto voluto, ma è più probabile che vi siate avvicinato all'arte.

Il ritratto, la natura morta, i fiori ed in genere tutte le cose riproducibili colla pittura, alle quali si attribuisce per pregio principale una rassomiglianza individuale, saranno evidentemente più interessanti se l'artista avrà potuto averle sott'occhio per fissarne i caratteri minimi. Ma per tutto quanto appartiene all'immaginazione ed alla rievocazione di cose che l'immobilizzare è come privare di vita, che l'individualizzare quando non sono più presenti nella vita è quanto procedere ad un falso sicuro, allora l'arte non è raggiungibile se non a patto che l'artista abbia in sè e

trovi nella propria energia la potenza di dar vita all'immagine della propria fantasia.

L'artista deve dunque anzitutto rinunziare alla speranza di ritrovare nel mondo esteriore il quadro già compiuto e che resista tanto che egli abbia avuto la comodità di copiarlo. Osservando con un più attento esame la produzione del proprio tempo finirà col convincersi che quelle opere che gli sembrano le migliori non escono dalle fisse circostanze dell'ambiente nel quale questi autori lavorano ma da un'individuale potenza di imprimere carattere di vita reale ai loro soggetti, colti su impressioni momentanee ma che essi seppero fissare come se per loro si fossero immobilizzate per lasciarsi copiare.

Perciò, come ben dice l'Hegel, l'artista non solo deve avere visto molto mondo ed intendersi delle sue esterne ed intime appariscenze; ma fa d'uopo pure che molte e grandi cose siano passate pel suo petto; fa d'uopo che il suo cuore sia stato preso e commosso, fa d'uopo che abbia esperimentata e vissuta la vita prima d'essere al caso di dare concrete, appariscenti forme al profondo vero della medesima.

Queste condizioni furono per tutte le epoche dell'arte, men dure nei periodi di verismo oppri-

mente, più difficili quando l'idealità aleggia sui sogni dell'artista e gli fa credere di non avere compiuta opera vana tentando di salire sempre più in alto.